第一编

导论：美学学科与美学基本问题

审美活动是人类生活活动的有机组成部分，在美中我们沉醉、欣喜，与此同时，人类对审美活动的追问和认知也在人类思想史上构筑了一座巍峨的美学大厦，本编希冀成为引领读者进入这一恢弘大厦的第一级台阶。

第一章　审美现象与美学学科

第一节　审美现象

一、审美是基本的人生体验之一

在今天这样的时代，审美不再是一个让我们感到陌生的字眼，它已经广泛地形成和体现于我们的日常生活领域，成为我们最基本的存在方式之一，从而也成为我们一种重要的人生体验。

首先，在自然中，我们常常能够获得审美的经验。不用说游览西湖，那空濛的山色，潋滟的湖光，无边的丝雨，如画的垂柳，会引起我们的审美情思；也不用说置身于桂林山水，那层峦叠嶂，那细雨中的朦胧，那雨止云高时候波平如镜、倒影清晰、上下一片青碧的景色，那傍晚放晴时候斜映在山头水面的一脉余晖，会使我们产生一种“人在画中游”的审美体验；就是在寻常的情况下，有时简简单单的一抹晚霞、一弯新月、一泓清泉、一块奇石、一枝斑竹、一棵银杏、一朵荷花，也会向我们诉说着一种风情，令我们生出审美的感动。宋代画家郭熙说：“真山水之烟岚，四时不同，春日淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”① 四时山色各不相同，但无论春山、夏山还是秋山、冬山，都是可欣可赏的；而且，人们在这种欣赏中所获得的情感满足和精神提升，并不亚于艺术欣赏的效果。

其次，在与社会他人的交往关系中，即通常所谓社会生活中，我们也能够经常获得审美经验。潇洒俊秀的人物、真诚纯洁的爱情、淳朴和谐的世风，引导着我们的优美感受。挚友重逢，亲人聚首，“开轩面场圃，把酒话桑麻”，以及那种在平原旷野之上、风和日丽之中群歌互答的劳动场面，唤起我们一种适情顺性的情趣。为了人类的自由、解放而流血牺牲，为了大众的幸福生活而历经磨难，为了高尚的人生目标而饱尝忧苦等生活实践行为，让我们产生一种崇高的审美愉快，远的如《论语》所记载的“一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐”，近的如黄继光、焦裕禄、任长霞，都是突出的例

①郭熙：《林泉高致》。

证。此外，人生中出现的某些幽默情境，或者某些以堂皇的形式出现的弱点、谬误、倒错，能使我们产生一种轻快的喜剧美感，正像宗白华所说的那样，能使我们“洞察人生内部的矛盾冲突，对强权还以莫名的讪笑，对弱小者寄予深挚的同情”，“对强大者发现它的渺小，对渺小者也见出它的尊严，在圆满里发现它的缺失，但在贫乏里也找出它的完善”①。

最后，审美更加普遍必然地体现在艺术的创造和欣赏中。古今中外的作家、艺术家公认，艺术创造起自于人生实践中的审美经验。清代画家郑板桥《题画竹》说：“江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、露气，皆浮动于疏枝密叶之间，胸中勃勃，遂有画意。”这里的“画意”，是指洋溢于画家心中的审美感受。法国作家乔治·桑描述说：“我有时逃开自我，俨然变成一棵植物，我觉得自己是草，是飞鸟，是树顶，是云，是流水，是天地相接的那一条横线，觉得自己是这种颜色或那种形体，瞬息万变，来去无碍。我时而走，时而飞，时而潜，时而吸露。”② 这段话充分展示出艺术创作中的审美体验。艺术欣赏在本质上是一种高级的审美活动。欣赏北宋范宽的《溪山行旅图》，我们会被那气势恢弘的画面所打动。一会儿，我们好像置身于那群旅人之中，仰观高耸入云的巨峰；一会儿，我们又好像一只高飞的雄鹰，俯瞰苍苍莽莽的群峦。在这广阔无垠的艺术空间中，我们悟到了悠悠岁月、漠漠宇宙。如果我们进一步细心观察，就会注意到画家用来描绘北国山水的“雨点皴”笔法，仿若刀刻，密布如麻，是那样地合乎自然、巧夺天工。这时，我们又仿佛随同画家一道，获得了一种自由创造的快乐。《论语》曾经记载孔子欣赏《韶》乐的情形：“子在齐闻《韶》，三月不知肉味。曰：不图为乐之至于斯也。”这一记载表明，艺术欣赏不仅能引起美感，而且它所引起的美感之强烈，几乎达到了可以压倒甚至消解生理快感的程度。

我们所说的审美，实际上就体现在上述种种人生的经历和体验中。

二、审美现象是审美关系中的现象

自然和人生有万千现象，哪些现象是审美现象呢？这首先要从审美说起。所谓审美，就是有“审”有“美”，在这个词组中，“审”作为一个动词，它表明一定有人在“审”，有主体介入；同时，也一定有可供人“审”的“美”，即审美客体或对象。由“审美”一词可以见出，美一定和人有关系，没有人就无所谓美，美只有对人来说才具有价值。审美现象就应当是审美主客

①宗白华：《美学与意境》，人民出版社 1987 年版，第 121 页。

② 转引自《文艺理论基础》，上海文艺出版社 1980 年版，第 220～221 页。

体的有机结合，或者换言之，它应当是主客体之间一种特定的审美关系。这也就决定了在审美现象中，没有离开人而独立存在的所谓纯粹客观的美，因为没有主体的介入、参与，即没有人去“审”美，就不可能有审美现象；也同样决定了没有离开审美客体（对象）的纯粹的审美主体，因为如果没有具体的审美对象，没有美，人也就不能去“审”，主体的“审”美行为就无从发生，也就不可能有审美现象。审美现象发生的前提就是对象一定是和人发生了某种特定的关系的，如果离开了人，任何对象无所谓美不美，像大自然如黄山、西湖、桂林，这些景象在人类产生以前无所谓美不美，它一定是和人发生了审美的关系以后，才有了美的意义。也就是先有了人，才有美。美是属人的美，审美现象是属人的现象。审美现象是以人与世界的审美关系为基础的，是审美关系中的现象。

人在生存活动中，会与世界之间发生、建立多种多样、丰富复杂的关系，如经济关系、政治关系、伦理关系、宗教关系、精神关系、实用关系等，人存在于各种各样的社会关系之中。而只有当人和世界发生审美关系时才会出现审美现象。比如大自然的美，原本只是纯粹的自然现象，人类产生以前无所谓美不美；在原始人类那里，也不成其为美；只有到一定的历史条件下，人与自然之间开始形成审美关系时，自然美才脱颖而出，某些自然现象才有可能被称为自然美。即使在审美关系已经渗透到现实生活方方面面的今天，自然景物也不是在任何情况下都是美的。阳朔的山水，黄龙的五彩池，只有跟人发生审美关系时才是美的；而每天生活在那里的普通农民、抬滑竿的民工或其他服务人员，常常为温饱而操心，面对这些景物而熟视无睹、无心审美，与之形不成审美关系，只能形成其他的实用功利关系，因而往往感觉不到那里的美。因此，我们只有从人与世界的审美关系入手，才能懂得审美现象的真正含义。

那么，人与现实世界的审美关系和与其他的关系相比有什么不同呢？蒋孔阳在其晚年的代表作《美学新论》指出，审美关系有以下几个特点：（1）审美关系是通过主体的感觉器官来和现实建立关系，而它把握的对象也具有感性的形象性与直觉性，因为“离开这些感性的形象，也就失去了审美的对象，因而再也谈不上什么审美的关系”①。这是突出强调了审美关系中审美主体与客体之间的感性特征。（2）审美关系是自由的。这一自由有两层意思：一是外在的自由，是从外在事物实际的功利关系束缚中超越、解放出来；二是内在的自由。蒋孔阳说：“这可以从内容与形式两个方面来看。首先，从内容上看，我们欣赏美的对象，不是要满足物质的需要，而是要自由地展示人的本

①《蒋孔阳全集》第3卷，安徽教育出版社2000年版，第11页。

质，取得精神上的自由和满足。……其次，再从形式上看，美的形式要受对象的物质属性的限制，竹子的形式不可能同于梅花的形式。但是，美的形式并不在于物质形式本身，而在于通过某种物质形式自由地表现出或者制造出心灵的形式。"①（3）审美关系是人作为一个整体和现实发生关系。这是审美关系整体性的主体实现，主体（人）在面对感性对象时，他是调动了由生理到心理、由感觉到思维的自身全部本质力量来对它进行感受、体验的。蒋孔阳说，“人的本质力量是多方面的，包括马克思所说的‘视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉、思维、直观、感觉、愿望、活动、爱’等等在内”②，而在现实生活中，人们经常出于某种功利性的目的，只是以自己某一方面的本质力量来和现实的某一方面发生关系；审美关系却不同于那些功利性的活动，在审美中，“感性的人和理性的人统一了起来，意识形态的人和实践活动的人统一了起来，人以一个完整的整体来和现实发生关系”。（4）审美关系还特别是人对现实的一种情感关系。由于作为审美主体的人，是通过感觉器官来对具体的感性对象进行审美的，“其所发生的关系，主要的就不可能是理智上的认识、意志上的行为，而只能是感情上的喜爱与否和满足与否。那就是说，这些具体的形象，通过感觉器官的感受，把我们的理智、意志和其他一切，都化成了感情。因而其所产生的效果，主要的只能是喜怒哀乐的感情活动”③。我们认为，蒋孔阳关于人对现实的审美关系的四个特点的看法正确地揭示了审美关系与其他种种关系的主要区别，是值得我们重视的，应该成为我们用以把握审美现象的一把钥匙。

三、审美现象的构成

既然审美现象是审美关系中的现象，它是如何构成的呢？

在具体讨论这个问题之前，我们先要明确一个“关系在先”的原则。过去许多美学家在解释人对世界的审美关系时，隐含着主客分立在先的观念，认为先分别有审美主体和审美客体，而后才有两者之间的审美关系。我们不同意这种观点，认为不存在脱离具体审美关系的审美主体和审美客体。审美主客体都是、也只能是在个人与现实世界具体的审美关系中现实地生成的。法国现象学美学家杜夫海纳就从主客体关系角度举了不少例子来说明这个道理。他一方面强调艺术品必须被主体知觉，即与主体发生知觉关系后才可能成为真正的艺

①《蒋孔阳全集》第3卷，安徽教育出版社2000年版，第13～14页。
②《蒋孔阳全集》第3卷，安徽教育出版社2000年版，第14页。
③《蒋孔阳全集》第3卷，安徽教育出版社2000年版，第15页。

术品；另一方面也强调主体必须以审美的方式知觉这个对象，即与对象建立审美的关系，对象才会成为审美的对象。换言之，艺术品只有进入主客体之间的审美关系中才成为现实的审美对象，主体也只有以“审美”的方式审视对象，即与对象建立审美关系，才成为现实的审美主体。杜夫海纳举例说，人们对一个对象的知觉可以采取多种方式来知觉，有的方式是审美的，有的方式对审美视而不见，就不是审美的。比如一个人在歌剧院里，如果仅仅注意作品是如何表演的或如何编写的，或者如果只瞩目于邻座女子如何妩媚或耽于个人的幻想，以致对他来说歌剧只不过是一个音响背景，甚至是一个讨厌的礼物，那么他与歌剧就形不成审美关系，就会看不到作为审美对象的歌剧。同样，一个艺术品，如果以审美的方式去知觉它，它就是审美对象；如果不以审美的方式知觉它，它就不是审美对象。比如挂在墙上的画对搬运工来说是物，对绘画爱好者来说是审美对象，对擦洗它的专家来说，则一会儿是物，一会儿是审美对象。同此道理，树木对砍柴者来说是物，对游人来说可能是审美对象，因此如果不以审美的方式知觉一个艺术品，它可能就是一个“物”，而如果以审美的方式来知觉，则这个作品就成了审美的对象，它也就成了真正的艺术品了。杜夫海纳说：“审美对象的出现，还有一个独立于表演之外的条件，那就是承认它是审美对象的知觉，因为人们可能看不到审美对象。只有当欣赏者打定主意，只依照知觉全神贯注于作品的时候，作品才作为审美对象出现在他面前。”① 这就是说，审美对象和审美主体（欣赏者的审美知觉）都是在两者的相互关系和活动中同时形成的。在时间上，审美关系的建构与审美主客体的生成是同时、同步的，没有先后之分；但是，从逻辑上讲，则是审美关系在先，审美主客体在后，审美关系是审美主客体的确定者，审美关系之前和之外，无所谓审美主体和审美客体。这就是“关系在先”的原则。明确了这一点，我们就可以讨论审美现象的具体构成了。

一般说来，审美现象就是由审美主体、审美对象，即审美客体，以及审美主客体之间的审美关系三个要素构成的。需要说明的，一是虽然审美主客体都是在具体的审美关系中生成的，但在实际上，审美对象和审美主体的生成也需要有一定的条件，并不是任何对象和任何主体在任何条件下都能相互作用形成和进入审美关系，从而构成审美现象的；二是虽然从逻辑上说审美关系在先，但由于要说明审美主客体关系的具体内容因素，我们分析这三要素时在叙述次序上只能把审美关系放在最后。

下面，我们就分别从审美对象、审美主体和审美主客体之间的关系这三个

①杜夫海纳：《审美经验现象学》（上），文化艺术出版社 1996 年版，第 41 页。

维度来论述审美现象的结构。

首先，审美对象是与主体发生审美关系的自然、艺术、社会、科学等多种多样的对象。审美对象中与审美主体及其美感相对应的结构是多层次的。

最表面的一层是形式层。这是审美对象最先显现到我们的感觉器官、引发我们审美愉快的层面。这个形式层或者是一片柔和的颜色，一个和谐的音符，一条优美的曲线，一系列平稳而又流转的图案，一张阿拉伯风格的地毯，一个古希腊爱奥尼式、科林斯式的建筑柱头；或者是一片混乱的色彩，一阵喧嚣的声浪，一种粗粝的形状、巨大的体积、高危的势态，一系列紧张冲突的局面。前者和谐，后者不和谐；前者常常作为中和、优美对象的形式呈现出来，后者常常作为崇高、悲剧性或荒诞、丑的形式凸显出来；前者使人沉浸于单纯、明净的愉悦，后者首先使人产生一种动荡不安的痛感，然后由痛感切换和超越到审美愉快。

形式层的后面是意蕴层。审美对象的形式层固然是重要的，没有形式层，我们所遭遇到的事物便无法显现为审美对象，但是，形式层只是一个浅表的层面，审美对象不能仅仅靠形式来打动人，而必须有超越形式的意蕴层面在。举安格尔的名画《泉》来说，少女柔美的身体曲线与瓦罐中泻下的清澈水流确实很重要，优美和谐的形式确实不可缺少，但这个作品的意义却绝不限于形式层，我们对它的欣赏也绝不能停留在形式层。作品所要传达与我们所要领会的是形式背后的一种青春无邪的气息和况味。审美对象有超越形式的意蕴层面存在，并且这个意蕴层面比形式层面更为根本。这可以通过我们对“丑”的欣赏来加以说明。在广大的审美领域中，“丑”也是重要的审美对象。法国诗人波德莱尔的名著《恶之花》就以描写妓女、腐尸一类丑的现象为审美主题。法国雕塑家罗丹的《欧米哀尔》展示着一个老妓女干瘪的躯体，另一个作品《巴尔扎克像》的主调也不和谐、不优美。但是，诸如此类的丑却能让人产生审美愉快。美国著名舞蹈家邓肯就特别欣赏罗丹的《巴尔扎克像》，她认为这座大理石雕像每一根筋骨和每一块肌肉都充满了生命的活力，都在跳跃着人生的舞蹈，都在倾诉着人生的理想。不和谐、不优美、丑的形式为什么会成为人们重要的审美对象，引起人们的审美愉快？根本的原因不在于形式本身，而在于超越形式的意蕴。没有意蕴这一层，丑的形式是不可能被人欣赏的。

意蕴的后面是更深沉的层面。这个层面，中国美学称为“道”，西方美学称为“存在”。这里的“道”或“存在”，不能理解为客观事物固有的物理属性，也不能理解为永恒绝对的终极实体，而只能理解为生生不息、创生化育的本体境域，天人合一、万物并作的始源状态。“道”或者“存在”比意蕴更为深邃。意蕴既可以一层层发掘，也可以用言辞加以言说表达。“道”或者“存

在”则虽然被感性具体的形象牵挂着，虽然显现在人和天地万物的生成、发育和运作中，但又是任何具体形象、情境都无法表征的，是任何言辞都无法表述的。对于“道”或“存在”，我们只能意会、领悟、感思。有过这类鉴赏经验的人都知道，中国传统绘画常常在画面上留有一片虚白。在这片虚白里，我们可以感悟到一个超然象外的“道”，感悟到一种生生不息的宇宙人生的大化之机，并能获得一种悦志悦神的美感。但是，我们却无法用言辞清晰地表述这片虚白里的道境。这种情况，也存在于对诗的审美欣赏中。陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”，谢灵运的“池塘生春草，园柳变鸣禽”，张若虚的“江畔何人初见月，江月何年初照人”，都给我们敞开一个终极的、始源的“道”，我们能够感觉它，却对它说不清而道不明。

审美主体是进入审美关系的人及其美感。审美主体的构成层次与审美对象的构成层次是对应的。

首先，对应于审美对象的形式层，审美主体方面有感官快适。红色的鲜花、太阳、火焰，与主体的热情、兴奋、欢乐相对应；蓝色的高空、远山、大海，与主体的开朗、宁静、纯洁、平和相对应；笼罩一切的黑夜，与主体的沉重、压抑、恐怖、绝望相对应；还有，高音呼应着激昂，低音呼应着深沉，强音呼应着振奋，柔音呼应着恬静，如此等等。审美对象的形式与审美主体的感官快适之间，存在着一种对应的同构的关系。早在古希腊时代，毕达哥拉斯学派对这种关系就有所论述：“一切温暖、一切运动，一切爱都是圆的。”“只有冰冷，无动于衷，漠不关心和仇恨，才是笔直和方形的。”①

其次，对应于审美对象的意蕴层，审美主体方面有渗透着情感因素的理解。审美对象总是以深层意蕴来打动审美主体的。因此，审美主体光有直接的情感反映、感官快适是远远不够的。要接受和领会对象的意蕴，审美主体还必须具备理解的能力；而要有相应的理解能力，就得有知性和理性的参与。如果没有知性、理性的参与，那么，不用说去领会像《红楼梦》一类复杂审美对象的意蕴，就是对李白的《静夜思》这样的短诗，我们也未必能领会其中所蕴涵的那份淳厚的乡思。当然，审美主体的知性、理性并不同于认识主体的知性、理性。认识主体的知性、理性，是理论的知性、理性，即用来分析、综合、抽象感觉材料以形成知识体系的手段和工具。审美主体的知性和理性是渗透、融化和潜藏在感性、经验、情感之中的。知性、理性在感性、经验、情感中，犹如钱锺书所说的“盐在水中”、“花在蜜中”，它一方面“体匿”，另一

①北京大学外国哲学教研室编：《古希腊罗马哲学》，生活·读书·新知三联书店1957年版，第36页。

方面“性存”，一方面存在着，并且推动着审美主体对于对象意蕴的理解，另一方面又不露痕迹。

最后，对应于审美对象的“存在”层，审美主体方面有整体的生命承担。有过终极性审美体验的人都不难知道，当审美对象向审美主体当下敞开那个生生不息、万物并作的“道”境，那个“人与天地万物一体”生成显现的“存在”局面之时，审美主体不能再靠知性、理性的理解，更不能依靠单纯的情感反映来应对了。这里所需要的是审美主体的整体生命承担。美国著名作家纳博科夫曾经说过：“聪明的读者在欣赏一部天才之作的时候，为了充分领略其中的艺术魅力，不只是用心灵，也不全是用脑筋，而是用脊椎骨去读的。”①这里的“用脊椎骨去读”，暗示出在审美活动的最高层次，审美主体会超越单纯的情感激动，超越知性、理性的理解，而以整体的生命承担应对审美对象敞开的终极的、始源的“道”境或“存在”局面。审美主体的整体生命承担，体现为“忘我”的“投入”。所谓忘我，就是全身心地沉浸到“道”境或“存在”局面之中，达到“道通为一”的境界。忘我投入的结果，就是孟子所说的“万物皆备于我”，“上下与天地同流”，就是庄子所说的“天地与我并生，万物与我为一”，简言之就是天人合一的审美极境。

上面分别谈了审美主体与审美对象的结构层次，但前提是它们都处在相互作用的审美关系之中。最后来看审美主客体之间的关系，也可以粗略地分为三个层次。

首先是静观关系。我们知道，任何一个审美对象最初凸显在审美主体面前的是形式，任何一个审美主体最初接触审美对象的是感觉器官，尤其是视听器官。因此，审美主客体之间的最初关系便是静观关系。静观意味着超功利地“看”。超功利是审美主体的一种精神态度。审美活动不同于功利活动，在功利活动中，主体总是以计较利害的态度来对待对象，总是关心对象的实用性，并且力图占有和享用对象，从中获得功利欲望的满足。在审美活动中，主体则始终以一种无所为而为的超功利态度来看待对象，通过对于对象形象的观照、感悟而获得一种精神的满足。对此，我们可以借用朱光潜举过的一个例子加以说明。同是面对一棵古松，功利主体去看，总会盘算把它做成上等家具来使用，或者加工成木料赚钱营利。审美主体去看，则不会动心将这棵古松据为己有，也不会考虑用它来达到某种功利目的，而只抱有一种静观的态度，对它无

①纳博科夫：《优秀读者与优秀作家》，转引自《文学讲稿》，生活·读书·新知三联书店1991年版，第26页。

所为而为地观照、想象、欣赏。[1] 超功利又是审美对象的基本特征。一切审美对象都不是以其有用性而凸显为审美对象的，徐悲鸿画的马不是为了让人骑，齐白石画的虾不是为了让人吃，作为审美对象的山河大地、花草树木不是为了让人用，就是那些可吃可喝可用的事物，一旦作为审美对象显现出来，便表明它们已经退出有用性，而以超功利的形式取悦于主体。譬如，作为审美对象的苹果与作为功利对象的苹果，二者却有重大差异：前者以其圆满的形态、红润的色彩令人喜悦，后者以其可吃性而勾起人们的口腹之欲。由此可见，审美对象的形式是超功利的，对这种超功利的形式只可静观。

其次是对话关系。如前所述，审美对象的意义不单体现在形式，更主要地体现在意蕴。审美主体对审美意义的接受不能单靠静观，更重要的是从形式入手层层转深，领悟对象的内在意蕴，从而达成审美主客体的交流对话。好比欣赏马致远的《天净沙・秋思》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。”如果只限于这首小令列举出来的景物，仅仅从这些景物的形式上去静观，我们就不可能领会它所蕴涵的情感意绪。只有透过这些联翩而来的景物，层层深入，揣摩理解，才会把握到那位漂泊天涯的羁旅之人流离失所的苦楚，行行复行行的忧伤和前路茫茫的悲怆，这样，我们才可能真正与诗篇、诗作者形成对话的关系。一般说来，对话意味着审美主客体双方你中有我，我中有你，不存在一方支配和宰制另一方的局面。对话关系的主要成因在于，审美主体能够在审美对象上“直观自身”，审美对象本身包含着可被审美主体领悟、认同的意蕴。按我们的理解，一切审美对象都不是与人无关的物质实存，而是与人相关、对人显现的意义对象。它们总是或深或浅、或明或暗地打上了人生的印记，渗透着人生的内容，表达着人生的况味。因此，在审美活动中，审美主体能够从对象上直观到自身，领悟到与自身存在息息相关的意义和意蕴，从而产生共鸣，形成交流、对话的局面。这一点，我们从“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”（冯延巳），“感时花溅泪、恨别鸟惊心”（杜甫）、“举杯邀明月，对影成三人”（李白）等诗句中，可以找到证明。在诗人、词人的心目中，像孤独、忧伤、愁闷这一类人生感触，不只属于审美主体，它们似乎就是花鸟明月的内在意蕴，审美活动不过是达到二者之间的交流和对话。

最后是存在关系。这是最高层次的审美主客体关系，是静观关系、对话关系的进一步发展和升华。我们从上文的分析可以看到，无论静观关系还是对话关系，都有一个共同点，那就是审美主体与对象之间或多或少有些间隔与分

①朱光潜：《谈美》，安徽教育出版社 1997 年版，第 15 ~ 16 页。

离，而尚未到一体圆融的程度。随着审美活动的进一步展开，审美对象展示出它的“存在”或者“道”境，审美主体从对象身上发现了自身的存在意义，从而忘我地投入到“存在”或者“道”境之中。这种情况下，审美主客体便不再有间隔与分离，而进入一个物我不分，人和世界浑然一体的境界。好比我们欣赏张若虚的《春江花月夜》，在欣赏的极致处，诗不再是摆在语言层面上的文字，也不只是某种有限的情感意向的表露，而是一幅亘古不变的江上明月图，一个深邃、寥廓、宁静、永恒的“道”境，一个宇宙人生的终极“存在”局面。我们全身心沉浸其中，如入梦境一般，竟不知自己身在何处，仿若已经全部融入天地间，融入永恒的江山、无边的风月，已经“道通为一”，与“存在”同在。这个境界，我们认为是人生、也是审美最高的境界，它虽然超越人们的具体生存，却不是从事物的感性材料中抽象出来的最高概念，而是与鲜活灵动的人生实践和生机勃勃的人生体验紧密相连、水乳交融，表征着人生在世的生存实践，表征着“人活着”的基本方式。

值得注意的是，“静观”、“对话”与“存在”三种关系不是彼此分离的，相反，它们往往是相互包容的，前一种关系是后一种关系的基础，后一种关系是前一种关系的发展和提升。

以上三个方面就是审美现象的基本构成。

四、审美现象的历史性

所谓审美现象的历史性，指的是审美现象本身以及人们对审美现象的反思都不是从来如此，永远不变的，而是随着人类生存的历史发展而不断演变的。在这一演变过程中，它们既有历史的延续性，又有不同时代和语境造成的差异性。

从审美现象本身来看，审美主体和审美对象都处在不断的发展变化之中，都呈现出一种永远未完成、不定型的状态。譬如说，名甲天下的桂林山水，是今天的中外游客普遍向往和渴慕的审美对象，但对于远古先民来说，却绝不可能是什么审美对象。原始狩猎部落的人们即便住在鲜花盛开的地方，也不以花为美；可是到屈原的时代，奇花异草便成了艺术题材，大量出现在辞赋中。茹毛饮血时代的初民特别欣赏狼牙齿，他们经常把狼牙齿串连起来，当作装饰品挂在自己的脖子上，显示和炫耀自己的英武、勇敢和力量；然而在今日之文明时代，狼牙齿就很难进入人们的审美视野。审美主客体的发展变化，根源于人类生存实践的发展变化。人类生存实践是一个漫长的历史发展过程。审美主体与审美对象就是在这一漫长的历史发展过程中双双生成、建构起来的。

人们对审美现象的反思更具有明显的历史性。这里，我们可以列举“美”

的观念和范畴为例加以说明。

按日本学者笠原仲二的观点，中国人最原初的美的观念指的是始于味觉的美，美字的最早含义就是味觉引起的甜美感受。东汉许慎《说文解字》从字源学的角度解释说："美，甘也。从羊从大，羊在六畜主给膳也，美与善同意。"这一解释显然就把美与肥羊肉的味甘联系在一起。从味觉起始，"美"字又扩充到表示嗅觉以及视觉、触觉这一类肉体的官能快乐。例如，《韩非子》云："夫香美脆味，厚酒脆肉，甘口而病形"，此处的美字指嗅觉的满足。《列子·杨朱》云："则人之生也奚为哉？奚乐哉？为美厚乐，为声色尔"，此处的美字与视觉、听觉、味觉的安乐享受相牵连。笠原仲二认为，在古代中国人看来，美就是诉诸味觉、嗅觉、视觉、听觉、触觉的官能性感受。这种官能性感受不仅能满足人的本能的自然欲求，而且能给人以生命的充实感，让人感受到生命的活力，领悟到人生的意义、愉悦和快乐。

美的指涉范围从味觉扩充到各类感觉的同时，它又从个人主观的官能感受向人类的经济生活、伦理生活、精神生活乃至艺术领域推移扩展。笠原仲二指出，这个推移扩展过程细分起来大致有两个阶段。

首先是儒家提升了美的含义，扩延了美的对象范围。它"不仅把在生理本能上受直接刺激而产生悦乐感的东西作为对象，而且把具有社会伦理意义的东西，即在精神、理性方面能给予'生'的满足和充实感的东西也作为对象"①。譬如，我们在上文提到的《论语·述而》，就把美的感受从官能享受扩展到了《韶》乐的欣赏。与先儒相关的《国语·楚语上》明确从伦理角度解说了"美"："夫美也者，上下、外内、小大、远近皆无害焉，故曰美。"《孟子·告子上》明确以伦理道德价值为美，提出"理义之悦我心，犹刍豢之悦我口"。总之，儒家突破了"美"的原始含义，把"美"视为"善"的同义语。美向善的扩延和贴近，与原先仅仅作为官能享受的对象相比，具有了更高的精神价值，也更能打动和震撼人心。

其次是道家超越功利性，包括官能享受的功能性和道德伦理功利性，把美扩展为形而上的真的象征，上升到"道"的至高境界。在道家看来，美既不是伦理道德的满足感，更不是各种感觉器官的感性快乐，而是道的本真显发，是"真"的本然呈现，是天地万物任其自然、不加修饰的素朴状态。道家从宇宙天地万物和人生的始源处着眼来审察和领会美，开启了后世中国美学审美反思的基本路向和格局，这就是：一切对象，无论山川河谷、花草树木、鸟兽虫鱼，还是社会工艺、人伦关系、人生作为、人格风貌，抑或诗、赋、文章、

①笠原仲二：《古代中国人的美意识》，北京大学出版社 1987 年版，第 37～38 页。

绘画、音乐、舞蹈、雕塑、建筑，都必须返璞归真，师法自然，才具有美的气韵和意蕴，也才得以成为审美对象。

在西方，人们对“美”的反思也经历了漫长时间的发展变化。

古希腊早期，“美”叫做“καλσυ”，一般用如形容词，陈述具体事物，标示具体事物的某种正面性质。擅长于抽象思考的毕达哥拉斯学派把“美”提高到形而上的水平，用它表示一种数学式的和谐关系，并以“美即数的和谐”为原则，提出“一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形”①。以后，柏拉图更进一步超越把美视为个别事物正面性质的古老观念，从形而上的哲学视野来看美，认为美是一切具体事物背后的原型，一种普遍共同的理念，一个独立而永恒的超验对象。具体个别的感性事物只是“美”的东西，而并非“美本身”。美的东西之上有一种“奇妙无比的美”，“这种美首先是永恒的、不知生死、长消的；其次……它是绝对的、独立的、单纯的和永恒的美”②。这样，柏拉图在西方美学史上开启了美的本体论思考的先河。与此同时，在本体论思考的层面上，柏拉图又表露出把美与善、真相等同的思想倾向。他说：“所有善的东西都是美的”③，强调了美与善的内在相关性。“当任何事物的制造凝视那永远不变的事物并把它作为自己形式和质量方面造型的模本时，这种造型所产生的事物必定是美的”④，这是主张真是美的原型、原本，美是真的模仿和制作。

中世纪神学沿着柏拉图的思路发展并走向极端。它把上帝设定为最高的本体，认为真、善、美三者最终在上帝那里得到永恒的统一。《圣经》说：“上帝的所有作品都很美。”中世纪流传的格言云：“美与完善是同一的（pulchrum et perfectum idem est），而只有上帝才是最高的完善。”如此说来，真正的美只有在上帝居住的神界才能找到，世俗生活顶多只是分有了美的余光。

文艺复兴以后，人取代了上帝，人性取代了神性，美从上帝之城下降到现实人间。这个时候，人们才多从现实的、世俗的、经验的层面上来体认美、反思美。“美”也由拉丁文的 pulchrum，转换为原本用于妇女儿童的 bellum。

“美”的含义在西方美学史上的流变，还可以通过雕塑法则的发展变化来说明。古埃及的雕塑重“正面律”，人的身体端正，且多以正面朝向观众，显得平正端严。到了古希腊的雕塑，则重形体线条的流畅并略有弯曲，人的身体

①北京大学外国哲学教研室编：《古希腊罗马哲学》，生活·读书·新知三联书店 1957 年版，第 36 页。

②柏拉图：《会饮篇》，210E—211D。

③柏拉图：《蒂迈欧篇》，31C。

④柏拉图：《蒂迈欧篇》，28A。

一般被分成四个小块面，显得极为和谐，展示着那个时代人类生活和人性的优美。文艺复兴时期，米开朗琪罗的人体雕塑则只分成两个块面，并且，雕像的上半部与下半部相反扭曲，体现一种张力，展示着那个时代人文主义的觉醒，人的本质力量的解放。不同雕塑法则表明不同时代人们对美的不同理解。

审美现象历史性的理解具有十分重要的意义。

首先，它使我们更加深入地理解审美现象。审美现象既不是纯客观的存在，也不是纯主观的决断，而是历史性的，是由人类生存的历史性、人与世界关系的历史性所决定的。例如，一座山美不美，一条水美不美，不能单从客观属性上判断，也不能单从主观心态上判断，而只能从人类生存、人与世界关系的历史性层面来判断。在中国，魏晋之前的人并不普遍以山水为美，就是有对山水感兴趣的，也是由于山水可以“比德”，即可用山水来比拟道德和人格，而并非以山水为审美对象。为什么会出现这种情况？这完全是由人类历史性的生存状态所决定的。远古时代的中国人，根本的生存实践是谋生的活动，此时，山水的主要价值是给人提供食物与居所，而远未成为人的精神观赏对象。随着生存实践的发展，中国人逐渐进入文明时代，生活在各种人伦关系、社会礼仪、政治体制之中，成为伦理政治的存在者。山水之于人就有了政治、教化或宗教的意义。中国的“五岳”定位以及皇帝于泰山祭天的行为，就是在这种历史生存背景下进行的。魏晋开启了人的觉醒。人对生命自然、才情性格、风貌的追求，对自身命运、前途、去向的关怀，被提升到生存实践的优先地位。在这样的情况下，山水才逐渐具有独立的审美价值，进入人们的审美视野，成为人们的审美对象和艺术创作题材。

其次，理解审美现象的历史性，有助于更准确地把握美学的发展演变。人对审美现象的反思不是一成不变的。一个时代的美学思想，至少要受到纵向与横向两重因素的同时决定。在纵向上，它受前代美学思想传统的影响，受历史继承性的制约，无法逃避与传统的历史联系。在横向上，人对审美现象的反思，总会与对其他生存方式如真、善的反思交织在一起，因此，总会受到后者的影响。就是在审美现象内部，各个范畴、要素之间也是相互影响的。某一个范畴、要素的内涵扩大，可能影响原先拥有这个内涵的范畴、要素的缩小。譬如上文提到的“美”字，当人们把它看作个人的一切主观感受时，“美”包括着味觉、嗅觉、视觉、听觉、触觉引起的官能享受，但当人们把它看作超物质性的精神享受时，“美”便不再包括味觉、嗅觉或者触觉引起的快适了。

总而言之，由于审美现象和人们对审美现象的反思都是有历史性的，因此，我们探索美学问题，就不能拘泥于审美现象和美学思想本身的狭隘领域，而应当把眼界扩大、放远，从人类生存的历史性、人与世界关系的历史性的广

大领域着眼，从历史的继承和发展关系着眼，来审美和理解审美现象和人们对审美现象的反思。

第二节 美学的诞生与学科性质

一、审美意识、美学思想、美学学科

审美现象是丰富多彩的。人类对审美现象的反思也是源远流长的。从总体上看，这一源远流长的演变过程大致可以区分为三个阶段或三个层次：审美意识、美学思想、美学学科；三者演变形态是：最先有审美意识的形成，其次是从审美意识发展到美学思想，最后由美学思想发展为独立的美学学科。

审美意识是指人类在生存实践中萌发出来的有某种不明晰审美追求的意识。它往往通过具体感性的审美活动体现出来，缺乏明确而系统的理论表述，故而不成熟、不自觉。审美意识可分为初级审美意识和高级审美意识两个层次。初级审美意识最典型地体现在原始初民的生存活动中。原始初民的审美意识发生很早。在考古发掘出的原始部落遗址中，我们经常可以见到大量制品体现着原始初民审美意识的制品，这些制品不仅呈现为各种规整的几何体形状，而且常常饰有许多超越实用性的装饰性纹样，有的至今还令人赏心悦目。譬如，1973 年，考古学家们从青海省大通县上孙家寨发现的新石器时代的彩陶盆，盆的顶端四周绘有几组舞蹈图案，五人一组，手拉手，面向一致，头侧各有一斜道，似为发辫，身体呈舞蹈状，姿态优美，韵律整齐。考古学家们认为，这是先民在劳动之际，在大树下山湖边或在草地上欢乐地起舞或唱歌，以表达他们在狩猎或在获得丰收之后所产生的愉悦。初级审美意识也大量地存在于民间的审美活动中。例如，有一首民间画诀谈画美人：“鼻如胆，瓜子脸，樱桃小口，蚂蚱眼；慢步走，勿奓手，要笑千万莫张口”①，明显展示出民间画家们的“美人”意念，尽管这种意念并没有深厚的哲思作背景，也不像文人的诗论、词论、画论那样来自于对长期艺术实践经验的自觉总结，但它毕竟是一种流露着对于“美人”自然喜好的审美意识。高级审美意识与初级审美意识相比，不仅更为成熟、更为自觉，而且更为贴近对世界和人生的整体理解，也更具有普遍性，有更广泛的涵盖面。譬如中国传统戏剧中的“大团圆”结局，就是一种具有普遍性的审美规范，体现着高级的审美意识。“大团圆”结局的后面，牵涉到中国传统文化背景，牵涉到中国人对世界人生的整体理解

①王树林编著：《中国民间画诀》，上海人民美术出版社 1982 年版，第 14 页。

和中国人的人生理想信念。所以，它突破了初级审美意识的局限性，深受普通民众的喜爱，在中国传统戏剧艺术中普遍流传，成为中国传统戏剧的艺术审美规范。

美学思想奠基于审美意识，但有进一步的发展。它不再像审美意识那样是一些不自觉的感性直观的认识，而是思想主体对审美现象某些本质、特征、规律比较自觉的理性认识。它也不再像审美意识那样依靠具体的审美活动来体现，而是以明确的理论观点和概念范围来表述自觉、系统的理论性思考。在中西方，美学思想不仅起源古老，而且经历了一个相当漫长的发展过程。这一点，我们将在后面的章节专门讨论。在此要指出的是，无论在西方还是在中国，美学思想是最重要的美学资源，甚至可能比后来的美学学科更为深刻，更富于启发性。但是，它却不能与美学学科相提并论。原因是，美学思想既不是以审美现象为专门对象而作出的整体思考和独立思考，也不是关于审美现象专题思考的整体表述和独立表述。事实上，在美学作为一门独立学科产生出来之前，美学思想是以哲学的形式或者文艺评论、创作理论的形式出现的。

美学奠基于审美意识和美学思想，但它是以审美现象为专门课题，从整体上独立地、系统地思考审美对象所获得的理论体系。因此，就历史次序来看，美学的出现是最为晚近的。蒋孔阳指出：“到了文艺复兴以后，随着近代科学的发展，各门学科的分工愈来愈细，对于人类审美心理功能和客观现实美学特征的研究愈来愈深入，而人类的审美意识和美学思想也愈来愈丰富，愈来愈复杂，因此，美学终于从哲学与文艺理论当中独立出来，成为一门独立的学科。这样，美学的产生和发展，经历了一个漫长的历史过程。先有审美意识，后有美学思想，最后才有美学这一门学科的产生和建立。”①

二、鲍姆加登与“美学

美学要作为一门独立的学科出现，必须具备两个基本条件：一个是应当有专门的美学著作，另一个是应当有独立的研究对象和范围；前者是美学得以立足的门户，后者是美学得以成立的根据。依此，学界公认，美学作为一门独立学科的形成应当是1750年，以德国哲学家鲍姆加登（A. G. Baumgarten，1714—1762）《美学》一书的问世为标志。

鲍姆加登是欧洲大陆的唯理论者，其哲学思想归宗于莱布尼茨一沃尔夫系统。鲍姆加登所处的时代，哲学已经进入认识论阶段，其关注中心也发生位移，即由本体论转向人类知识论，包括人类知识是什么，人类如何获得知识，

①蒋孔阳：《美学新论》，人民文学出版社1993年版，第16～17页

人类有哪些能力对获得知识起作用，起何种作用等问题。早在鲍姆加登之前，莱布尼茨就提出过“单子说”，认为人的心灵由“单子”构成，“单子”由全知全能的上帝赋予“精神”，具有前定的和谐，但它又处在封闭状态。人的心灵即使有知识，这种知识也不是外部得来的，而是内在固有的。这一根植于内在心灵的知识就是理性，真正的知识就是理性认识的“完善”形式。感性经验不可能对获得知识起根本作用，它要么只能给理性认识提供一种启发、唤醒作用，要么它只是知识的不明确的模糊形式。沃尔夫继承和发展了莱布尼茨的思路，对知识体系作了系统划分。他首先把哲学划分为理论的和实践的两种，继而把理论哲学区分为本体论、宇宙论、心理学和科学，其中，心理学探究人的认识能力。沃尔夫认为，人的认识能力有明确的理性能力和混乱的心理能力两种，前者是主要的，它构成逻辑学，为一切知识提供前提；后者只是感觉能力，在人的知识建构中并不起重要作用。

鲍姆加登上承莱布尼茨、沃尔夫的思想体系，也极为关心人类的知识。不过，他的重心落在人的感性认识。他的哲学努力旨在替感性认识建立立足点。鲍姆加登自称他一向看重诗，为诗的魅力所吸引，对诗有着高度评价，认为“哲学和如何构思一首诗的知识是联接在一个最和谐的整体之中的”①。但是，他看到，长期以来，人们只是注重理性认识能力，而忽视感性认识能力。这就使得哲学根本无法解释诗歌艺术中的知识问题，诗歌艺术也无法从哲学中找到根据。他还看到，人类的心理结构本来就包括知、意、情三个部分。知即理性认识，已有逻辑学研究，意志已有伦理学研究，唯独情即感性认识却一直无家可归，这不能不说是人类知识体系建构中的一个漏洞。为了证明诗与艺术的合理性，为了修正唯理主义哲学忽视感性的思想偏向，同时为了填补由于忽视感性而造成的知识的空白，鲍姆加登决心建立一门关于感性认识的科学。1735年，他在其博士论文《关于诗的哲学默想录》中首次提出这一建议：“‘可理解的事物’是通过高级认知能力作为逻辑学体系去把握的；‘可感知的事物’［是通过低级的认知能力］作为知觉的科学或‘感性学’的对象来感知的。”② 1742年起，他开始在大学里讲授论文的研究成果。1750年，他根据讲义整理和出版了专门研究感性认识的专著，题为 Aesthetica（拉丁文，此词的德文为 Asthetik，英文为 Aesthetic），也就是“感性学”。

这门“感性学”，就是我们今天讲的“美学”。鲍姆加登明确指出，Aesthetica 这门学科“作为自由艺术的理论、低级认识论，美的思维的艺术和与理

① 鲍姆加登：《美学》，文化艺术出版社1987年版，第125~126页。
② 鲍姆加登：《美学》，文化艺术出版社1987年版，第169页。

性类似的思维的艺术是感性认识的科学”，是“对以美的方式思维过的东西所作的共相的理论考察”①。简言之，“感性学”是考察美的思维和艺术的。基于这个原因，加之近代以来我国在接受和传播西方美学过程中用“美学”一词来翻译 Asthetik，并约定俗成，被沿用至今，于是感性学一词也就成了美学。

从上可见，鲍姆加登建立美学的初衷是想提高诗和艺术的地位，为诗和艺术寻找哲学的立足点，但由于他站在理性主义哲学的立场来审察美学的对象和美的本质诸问题，把美学的对象规定为人类的感性能力，或者说人类认识中的感性认识，因此，在研究的内容方法以及深度上存在着许多的局限性。其中最明显的一个局限就是使整个美学从属于哲学和逻辑学，使审美和艺术活动从属于认识论。事实上，鲍姆加登自己就把逻辑学称为美学的“大姐”。不过，我们应当充分肯定，鲍姆加登不但无愧于被称为“美学之父”，而且本身也是西方美学思想史上重要的思想家。他创立美学，不单使美学有了自己的学科形态，而且使人类审美现象有了专门研究和系统探索的开端，因而是功不可没的。

第三节　美学的学科定位与研究方法

一、美学的研究对象

任何一门学科都有自己的研究对象。研究对象不仅是一门学科得以成立的根据，而且决定着这门学科的内容构成及其在人类整个知识谱系的分野和定位。不过，学科研究对象的确立并不是轻而易举的，其中牵涉学科的性质、名称、类型、归属以及研究方法等，也涉及人类知识积累和分科机制的发展。美学也是这样。所以，自美学思想产生两千余年，包括鲍姆加登创立美学两百余年以来，人们对美学研究对象一直持有不同意见，迄今尚无定论。

西方关于美学研究对象主要有四种看法。一是把美学的对象看作美。这种看法始于古希腊的柏拉图。柏拉图在严格区分“什么是美”与“什么东西是美的”两个命题的基础上，认为美学的沉思对象是“美”，而不是“美的东西”，因为前者是永恒绝对的美本身，后者只是具体个别的美的事物。近代，鲍姆加登也把美学的对象定位于美，认为美是“感性认识的完善”，美学便是研究感性认识的完善的学科。二是把美学的对象看作艺术。这种看法最早为普洛丁（Plotinus）所持有，他认为艺术可以体现本体和传达美，美学应当以艺

①鲍姆加登：《美学》，文化艺术出版社 1987 年版，第 13～15 页。

术为思考对象。这一思想倾向后来被黑格尔继承和发展。黑格尔在《美学》一开篇就指出，我们不仅要承认艺术可以体现美，而且要承认美主要表现为艺术；美学的对象就是广大的美的领域，即艺术的领域；美学的正当名称就是艺术哲学。三是把美学的对象看作人的审美心理、感受、意识。康德的“鉴赏判断”，里普斯的“移情”，布洛的“心理距离”，弗洛伊德的“无意识”转移、升华，荣格的“集体无意识原型”，萨特的“想象”等，都是这一观点的体现和发挥。四是把美学的对象扩大到世界现象的全体。这是现当代西方哲学和美学研究的重要取向。这种取向在尼采那里较早地凸显出来。尼采认为，传统真理论已经日薄西山，不能再用来把握世界和生存，取而代之的应当是艺术论。艺术论不是别的东西，而是艺术的形而上学，它完全可以对世界和生存作本体性思考。海德格尔晚期通过阐释美学和艺术揭示存在之道，陈述诗意的栖居，描绘天地人神四方游戏的始源存在局面，也体现出以全体世界现象为美学对象的取向。

中国当代关于美学研究对象也有与西方大致接近的四种意见。一是主张以美为对象，认为美学顾名思义是关于美的科学。二是主张美学研究的对象是艺术，认为艺术是最高形态的美，最集中地体现了美的规律，只有从艺术的美入手，才能更好地揭示自然的美与社会生活的美，正如马克思所说，人体解剖是猴体解剖的一把钥匙。三是主张美学走19世纪以来实验心理学和心理学美学的路向，以人的审美心理、审美感受、审美经验为对象。四是主张美学的对象定位在人对现实的审美关系，以审美关系为中心，从客体方面研究美，从主体方面研究美感，从主客体统一点上研究艺术以及审美教育。

中西方对美学研究对象的不同解说，正表明这个问题本身的繁难，也表明相关因素的复杂。从上一节中我们可以看到，如果从大的方面讲，无论古今，也无论持什么美学主张和观点，人们实际上都围绕着种种审美现象展开论述，实际上都是把审美现象作为最基本、最原初的研究对象。所以，宽泛地说美学研究的对象是审美现象，美学是关于审美现象的学科，一般不会有多大的分歧。然而，为什么长期以来美学研究的对象问题没能形成共识、难以确立统一的研究对象呢？我们认为，其影响因素主要有以下四个方面：

首先，对审美现象的不同反思认识影响美学统一对象的确立。譬如，如果将美理解为感性个别审美对象背后的“美本身”，就必定会以美的理念存在为美学对象；如果把美看作唤起美感经验的感性形象，就必定会以世俗生活中美的感性存在为美学对象；如果认为美只有在语言中才能出现、显现，就必定会把美学对象确立为语言。

其次，对审美现象不同的理解视角影响美学统一对象的确立。譬如，当从

审美的客体方面来理解审美现象，人们容易产生美在客观的看法，随之会把美学对象确定为客观存在的美。当从审美的主体方面来理解审美现象时，人们又容易形成美在主观精神态度的观点，这样，美学对象便自然会转向审美心理、审美感受。当从审美主客体相统一的视角来理解审美现象，艺术作为审美现象的典型表征，便必然引起人们的关注，美学研究对象也随之转向艺术。

再次，审美现象的不同构成层次影响美学统一对象的确立。审美现象大体可以区分为两个构成层次：一个是现象层，一个是基础层。现象层指人们通过感官直接感受到具体审美对象的各种外在形态的美，如面对青山秀水、朝霞明月、飞鸟流云直接感受到大自然的美，观赏各类艺术作品直接获得审美愉快，等等。基础层指隐含在审美现象深处，同时又决定审美现象的根据，如人们在直接感受自然和艺术外在形态之美的基础上，进一步把握、体验其中深层的审美意蕴、审美关系等。这两个层次，在具体的审美现象中，会造成不同的关注点，在美学反思中，就会引出不同思考重心。若以现象层为关注和思考中心，就一定会把感性对象或感觉经验视为美学对象；若以基础层为关注和思考中心，则一定会把美的理念、审美关系等视为美学对象。

最后，美学自身的历史性影响美学对象的确立。审美现象是有历史性的，美学也是历史地发展的。一定时代的美学只能思考它所处时代的美学问题，也只能到达它所处时代的思想高度，取得与这一思想高度相适应的观点结论。用今天的眼光看，柏拉图提出美本身作为美学对象的确有些不合时宜，但在当时却不仅是适宜的，而且是深刻的，代表那个时代的美学思想高度的。同样，今日之美学对象的确立，与今日之历史条件、思想语境不可分离。随着时代的发展，未来美学研究的对象仍然会发生变化。

当然，这并不意味着无法确立美学的研究对象。我们认为，在充分尊重历史的基础上，按照现实时代的要求，根据前面我们对审美现象、审美关系的分析，应该从以下层面来考察美学研究的对象问题。第一，美学应当从根本上超越主客二分模式，不再单纯把审美主体或审美客体当作研究对象，而把集中体现人对现实的审美关系、审美主客体融为一体的审美活动作为研究对象。第二，审美在今天已经成为艺术的首要功能，审美活动最集中、最经典、最纯粹地体现为艺术活动，因此，艺术活动应当成为美学研究的重点对象和典型对象。第三，审美活动、艺术活动不仅奠基于人生在世，而且本身就是人类全部生存实践、生活活动的重要组成部分，本身就是一种把人导向自由和谐境界的、富有魅力的存在方式。因此，人生在世，人的总体性生存实践，乃是美学研究对象的存在论或本体论根基。

因此，我们的美学研究对象的看法，既不同于那种把外在于人的、纯粹客

观的、永恒不变的美（美的客体或客体的美的属性）作为研究对象，也不同于那种把与对象无关的、纯粹主体的审美心理、审美感受（美感）作为研究对象，又不同于那种把离开主客体之间具体审美关系的一般艺术作为研究对象（这就与艺术学没有区别了），而是比较接近于那种把人与现实世界的审美关系作为研究对象的观点。从大的范围看，美学研究的对象应该是无比广大而丰富的审美现象；再具体一点就是审美关系，因为如前所说，审美现象是审美关系中的现象，是人与现实、主体与客体之间审美关系的体现；而再进一步，审美关系的现实展开就是具体的审美活动，因为审美关系是在、也只能是在具体的审美活动中建立和发展起来的，审美活动本身就是建构、展开审美关系的过程，在一定意义上，可以说审美活动与审美关系是一个硬币的两面，是形影相随、不可分割的。所以，我们可以把审美活动作为美学研究的主要对象；艺术活动是审美活动的最典型、最集中和最高级的形态，它作为审美活动的核心部分，自然也是美学研究对象的题中应有之义，这与把审美活动作为美学研究的主要对象完全一致，并不矛盾。

概而言之，美学作为一门关于审美现象的学科，其主要研究对象应是以艺术活动为典范的现实的审美活动。

二、美学的学科定位

人类的知识大体可以分为三类：自然科学、社会科学与人文科学。在这三者中，美学归属于哪个类？这并非是个一目了然的问题。

美学史上，几乎各种说法都有。鲍姆加登创立美学之后，相当长的一段时间内，美学被当作哲学认识论的一个分支，其研究重心定位在主体的感性能力。19世纪中叶，擅长社会学和心理学的美学思想家们看到美学与社会学和心理学相关联，于是采取社会学或心理学的方法来揭示审美现象的社会效应或心理机制，使美学表现出向社会学或心理学接近的倾向。19世纪末，德国心理学美学家费希纳在他的《美学入门》一书中区分了两种美学：一种叫“自上而下”的美学，一种叫“自下而上”的美学。他认为前者从概念出发，依次下降到个别经验的美，用普遍性标准来衡量一切个别；后者则从审美经验出发，往上追溯而获得一般的概念。费希纳进而主张，美学研究要摆脱传统形而上学自上而下的思辨方式，转向以现实经验为立足点或者切入点，自下而上地思考审美现象。这一主张暗示了美学研究面向自然科学实验的新取向，被学界称为西方美学从古典形态向现代形态、从思辨向实验重大转折的标志。

美学学科性质的确定，应当考虑两个基本前提：一是审美现象的特殊性，二是审美现象反思方式的特殊性。从这两个前提着眼，我们认为美学应当归属

于人文科学。

美学所面对的审美现象，不同于自然科学所面对的自然现象。在自然科学中，自然现象总是显现为物质实存，呈现为各种各样的物理形态、结构、属性和规律，完全与人生脱节，与人的精神、心灵、情感脱节。譬如出现在自然科学中的月亮，就只是一个亘古长存的天体、地球的卫星，由环形山构成的一堆物质，它的存在、运转、阴晴圆缺完全与人、人的社会生活、人的喜怒哀乐无关。审美现象则不同。审美现象固然要借助于一定的自然形式、结构才能显现，离开了一定的自然形式结构，所谓审美将是空中楼阁、无所依托。山川草木要进入人的审美视野，成为人的审美对象，就离不开逶迤起伏的山岭、蜿蜒流淌的河流、碧绿如茵的草地、苍翠欲滴的树木。但是，出现在审美现象中的自然有别于自然科学中的自然。它不仅是整个人生世界的一个有机组成部分，与人的生产实践、人的生活活动息息相关，而且常常被赋予了人的情感色彩，饱含了人的生命感受和人生体验。所以，作为审美现象显现的月亮，总是属人的月亮，人化的月亮，渗透着人间喜怒哀乐的月亮。李白的诗写道：“举杯邀明月，对影成三人”，月亮成了知愁解闷的朋友；杜甫的诗写道：“夜深经战场，寒月照白骨”，月亮成了凄然浮现在累累白骨之上的一缕幽魂；柳永的词写道：“今宵酒醒何处，杨柳岸晓风残月”，月亮成了伴随羁旅之人孤眠他乡的游伴。

美学所面对的审美现象，也不同于社会科学所面对的社会现象。在社会科学中，社会现象总是呈现为客观物质形态的社会关系，社会组织，社会制度、法则、仪式，社会结构、规律等等，而不是静观的、对话交流的、需要主体忘我投入的对象。审美现象虽然内在地牵涉到社会现象，牵涉到人的活动行为、人与人之间错综复杂的社会关系和社会交往、人类赖以生存发展的社会环境等等，但是，这些呈现在审美活动中的社会现象却不可与社会科学中的社会现象相提并论。首先，它的目标是揭示人生的理想、命运、精神的价值和意义，而不是社会存在和发展的客观规律；其次，它体现为感性具体的当下的人生境遇，而不是现成的实体存在和物化形态。

审美现象的反思方式是一种典型的人文学科反思方式。众所周知，自然科学研究追求对客观事物属性规律的精确掌握，因此，采用观察、归纳、实验的模式，执著于冷静的、理智的、客观的态度，排斥主观精神和情感的渗入，是自然科学研究的基本方式。社会科学研究的目标也是发现和掌握社会现象的内在本质规律，因而和自然科学有同样的要求，即力求判断的客观性和公正性，最忌主观的参与和情感的介入。社会科学研究也常常采用调研问卷和运行模式设计等方式，有的（如经济学）还大量采取数学或其他自然科学的方法，其

中的基本要求就是尽力避免研究者主观方面的影响，强调客观性。美学研究则不同，它恰恰要求主体的卷入、参与。理由就是，审美对象不是现成地摆在人们身外的实体，而是在当下的人生运筹和现实情境中生成和显现审美意义的对象，是在具体的审美活动中与审美主体一起现实地生成的，因而无法、亦无须精确地掌握和描述。同时，审美心理、审美经验也没有固定的模式可依，无法从中引出科学的定则。这就给美学研究提出了一种特殊的要求，要求主体必须亲自去投入、去参与、去运作、去体验感悟，通过审美活动去与对象建构、生成现实的审美关系。从这个意义上说，美学与其说是研究，不如说是思想；与其说是主体以理性的态度对审美现象进行分析、研究、归纳、概括，不如说是主体亲自站到人生的运筹中，站到美的发生境域中，体会和揭示审美活动的来龙去脉。

由此可见，审美现象是存在的，但审美现象的存在却是不可用自然科学和社会科学的方式来考察和求证的，而只能以人文科学的方式即主体亲身参与、亲自在场的方式来达到。柏拉图曾经指出，像“理念”这样一种人文科学的对象，不可通过归纳、推理、假说等逻辑手段来达到，而必须经历一个“飞跃”的“辩证”过程才能把捉。他列举一个“洞喻”加以说明：一些囚徒背对着洞口坐在深洞中，他们只看见洞壁上的一些散乱的投影；投影是由他们身后的火光与一些东西产生的。囚徒们面对着阴影，对阴影究竟表示什么百思不得其解。有一天，一个囚徒松却绑缚，转过身来，看见了身后的火光，明白了阴影生成的直接原因，继而他走出深洞，看见了洞外的白昼，也看见了给一切事物成形的终极原因——太阳。柏拉图这个比喻点明认知态度的重要性：如果囚徒不转身看到火光，他就不能猜透阴影的成因和含义；如果他不看到太阳，就不可能真正明白一切有形的根源。在柏拉图看来，阴影的形态与活动是无法凭揣测、逻辑思考来求证的，非得去“看”才行。因为，真正导致那阴影的原因，是不会在阴影中留下自己的姓名或标志的，光有阴影本身不能必然地探究出它的成因，除非转过身去“看”。“看”就是卷入、参与，就是亲身站在发生和运作中。这一“看”，便产生出一种无法由推测、求证所达到的“飞跃”。这个例子启示我们，审美现象在世界中找不到充分有力的实例来求证，也无法用一套行之有效的逻辑模式来解说。对审美现象的反思，需要主体采取人文科学的方式，亲自去“看”。

所以，美学应当归属于人文科学。

但是，美学是关于审美现象的人文科学，是个有边缘性、综合性的人文科学。美学是关于审美现象的人文科学，意味着美学研究的起点和着手处是作为审美现象呈现的具体、现实的审美活动，也意味着美学研究比一般人文科学更

为注重感性的经验、情感的契合、心灵的碰撞，更多地要求经验科学的配合和协助。美学是具有边缘性、综合性的人文科学，这意味着美学不仅与其他学科处在广泛的联系中，而且必须广泛吸收其他人文科学以及自然科学、社会科学的成果。譬如，美学可以借助哲学的成果来深化对人和世界、人生价值意义的理解；可以吸收心理学的思想材料和科学成果来研究审美经验、审美意识、审美心理结构和审美心理过程；可以借助文艺理论的思想成果来加强对艺术审美活动的分析；此外，还可以吸收社会学、人类学、民俗学、考古学等学科的思想资源。

综上所述，我们可以得出一个初步的结论：美学是关于审美现象的综合性的人文科学，是将以艺术活动为典范的现实审美活动作为研究对象的学问，是一门以人类生存实践为出发点，通过集中审视社会性的审美关系和历史性的审美活动，对审美主客体、审美形态、审美经验、艺术存在和审美及审美教育等进行思考、解释和论述的学科。

三、美学的研究方法

美学既然是一门综合性很强的人文科学，这就决定了美学研究方法的多元性和多样性。

美学史上，美学研究曾经采用过科学方法、历史学方法、社会学方法、心理学方法等等。这些方法曾经取得过不少的成果，为美学发展作出过积极的贡献。譬如，19世纪以来的西方美学就广泛采用过实验心理学、认知心理学、格式塔心理学以及精神分析方法，都有令人称道的成果。20世纪的法兰克福学派，主要采用社会学方法来探讨美学问题，也取得了令人瞩目的成就。本雅明通过对古典与现代的文化分析，揭示了审美活动的现代转折。哈贝马斯通过对人类社会信息传播活动的考察，揭示了人类社会公共空间在不同时代的发展变迁。可见，美学研究的方法是多元的、多样的，它既可以单独使用不同方法，也可以对不同方法进行不同的组合。同时，不同方法的尝试，从不同的方向、角度、层次、接口拓展美学研究，推动了美学的繁荣。

但是，美学研究的诸多方法有主次之分、层次之分以及核心与附属之分。我们认为，从学科性质来看，美学的核心方法应当是哲学方法，理由有四。

其一，美学从诞生起就从属于哲学。鲍姆加登创立美学时并不是独立的学科，而是哲学的一个组成部分。后来美学成为独立学科，却并没有脱离哲学，在很长一段时期一直是哲学的一个分支。直到当代各种有影响的美学流派和思潮无不有相应的哲学思想为背景。所以，如果美学不以哲学方法而以其他方法如实验方法为主要方法，就会失去其根基，最终也会失去其美学品格。

其二，实验方法在美学研究中的有效性是可疑的。实验方法的主要内涵是，先提出某个假设，再推出该假设的一个或数个结论。实验方法在科学研究中，是较为有效的基本方法。但是，由于审美活动是人类最高级、最复杂的一种精神活动，而且是具有当下的一次性特征的精神活动，因而很难设计出合适、理想的实验方案。所以，一般说来，实验方法并不适宜于美学研究。更重要的是，美学涉及人生在世、人的生存实践、无限意义等本源问题，这个本源问题要靠体验、感悟、冥思、领会才能掌握。实验方法对人类有限行为的浅层归纳或可有效，但对整体的深层的问题，却力所不能及。

其三，美学作为哲学分支学科，是一门理论学科，其研究无疑应当依赖理性思考。美学的理性思考与其他学科的理性思考之间也存在着一些不同，它主要包括在理性潜在指导下现象的辨析、鉴赏的体验、本质的审察、灵感的沟通等，当然还包括在此基础上的逻辑推演、哲学思辨和理论提升，以及对主体思维本身的反思与控制。这种理性思考，需要主体的全身心投入，尤其需要主体在观念世界中尽情游历，才可洞悉审美活动的真谛。

其四，在今天的背景下，美学已经发生深刻的世纪变革。这个变革意味着，一些传统的研究方式和思考态度需要改变，比如那种从日常观念出发，不假思索地对待研究对象的态度即被称为“自然态度”的方式，往往用“美是客观的”、“美是主观的”、“美是直觉”一类直感判断、实验式的归纳方法来回答“美是什么”等问题，显然已经不合时宜。

总而言之，美学研究的核心方法应当、而且只能是哲学的方法。

美学研究的哲学方法不是单一的，而是由多个层次和环节组成的，它包括观察、了解、分析、体验、感悟、追问、对话、解释、建构等。

美学研究是从审美现象出发并受其指引的，所以第一步必须对丰富多彩的审美现象进行观察，在观察现象的同时，还必须结合各门科学或学科的研究成果，对现象作尽可能充分的了解。在此基础上，要运用分析的方法对现象进行分析，要把握现象分哪些层次、现象的哪些部分是普遍的，哪些是特殊的，哪些是主观性的，哪些不依主观意志为转移。分析不仅是进行哲学思辨的基础，也是贯穿整个思想的，因为对概念及其关系，也要运用分析的方法。

除此以外，美学思考还需要体验。审美现象有什么特点，审美活动是怎样发生和展开的，需要研究者自我卷入，对其作一体验，只有在体验中审美活动才向主体展开，才生动、活跃。没有审美体验的思想者是很难对审美的现象作出充分的分析与结论的。对美的体验包括着一种追问与对话行为。审美现象在研究主体面前的展开，需要主体的投入，投入不是静态的，而是带着探索性的，“庭院深深深几许”，只有在探索性的追问与对话中，审美活动丰富、细

腻的层面才会不断被开掘。不仅在体验中，而且在对概念的分析中，追问也是使思想进行下去的基本动力之一。

美学研究再进一步的方法是解释。在当代西方解释学中，人们常把具有体验、追问与对话来把握对象的方式称为“解释”，“解释”不是像人们日常理解的那样把一个对象的表面意思解释出来，而是阐发现象的深层意义。这种“解释”观的基础是对“意义”的深层理解。现代解释学认为，“意义”绝不仅仅是对象表面上显露出来的那样，它之存在，是由面对对象的主体在与对象的关系中导致的，因此，“意义”是什么，不是一个已成的、仅仅在对象方面的东西，而更是一个由主体生成的、在主体方面的东西。所以解释，必须有主体的投入，有体验、追问与对话，各种审美现象、审美形态的意义也需要主体的解释才显露出来。

对于美学基本问题，仅有解释还是不够的。在解释中，各种审美对象、审美形态的“意义”在生成中、在剧烈的冲突与变动中，对它们的终极意义的把握还需一种“跳跃”性、直接的把握。正如柏拉图的“洞喻”所说明的，什么是真理，最终还是要直接睁了眼看，这种直接的看，就是感悟。

美学思考在上述几种行为中，已能逐步得到一些观点和初步结论，而这些观点和结论本身，就是一种建构物、一种建构行为的产物。而且，由于美学是理论，它有普遍性的要求，它要求将结论之间的关系建立起来，形成一个理论体系，这离不开建构行为。值得注意的是，建构不是美学思考的最终行为，而是贯串于美学思考的全过程。一个理论如果固守一个体系是没有生命力的。建构始终要与别的行为结合起来，互相促进，使美学理论处于不断发展中。

我们还应当看到，美学研究的各种哲学方法，无不体现着两条基本原则，即理论与实践相统一的原则、历史与逻辑相统一的原则。美学的起点是审美现象。审美现象来源于人生实践，思想的体验、感悟、解释、对话、建构说到底也是一种实践。美学是从实践上升到理论，并且反过来又在实践中检验自己的。美学的各种哲学方法都在这一理论与实践相统一的过程中发挥有效的作用。同时，美学虽然是一种理论概括、一种思想建构行为，体现为逻辑的行程，但它的基础、动力和最终检验手段方式都是历史的，并且，它所展示和解释的内容也是处在历史发展中的审美活动。所以，美学研究的各种哲学方法既体现着历史与逻辑相统一的原则，又在历史与逻辑相统一的过程中相互为用。

第二章　美学的历史

丰富多彩的审美现象源自人的审美活动，而审美活动是人类基本的存在方式之一，它包括对世界与对自身的一种理解（作为一种对象性现象的“美”，与作为自身获得这种现象的能力的“感性”），也包括对某种行为方式（作为用“感性”把握“美”的活动的“审美”）的认同。人的生存是历史性的，人的审美的存在方式也如此。美学从广义上说，不仅是对人的这种审美的存在方式及相伴随的丰富多彩的审美现象的思考，同时也早已包容在这种存在方式之中，因为审美活动本身就实践、体现着美学，审美的历史性及其本身的积累也推动着审美意识和美学思想的历史性的发展。历史，对于美学这样的学科是非常重要的，要了解这门学科，首先要了解它的历史。当然，美学的历史，不仅仅是“美学”学科的历史，而应是广义上包括审美意识、美学思想在内的历史。

第一节　西方美学思想发展线索

我们知道，美学作为一门独立的学科诞生于西方，西方美学比中国美学有更为复杂丰富的思想内容，也有更为明确清晰的发展线索，因此，梳理美学的历史，首先就得简要回顾西方美学思想的历史。

西方美学史的基本特色，在于它始终被当作哲学的一个分支或者组成部分来看待，并与哲学史一起经历了从“本体论阶段”到“认识论阶段”再到“语言学阶段”的转换。下面，我们就大致按这三个阶段来加以叙述。

一、本体论阶段的西方美学

“本体论阶段”指的是以“本体”或者“存在”为思考中心的思想发展阶段，其起止时间大约从古希腊早期到 16 世纪。这一阶段，西方思想的焦点是探索超越于人与万物、给人与万物以存在根据的本体，解答世界是什么的根本问题，并且以概念的逻辑推论建立起一套关于普遍性和必然性的纯粹原理。本体的追求激发和滋养了人类的智能，也催生和孕育了世界上最古老的学科，即哲学。同时，由于研究对象定位于本体，所以哲学开始就取得了极为崇高的地位，使其他一切学科都附属其下。

与哲学相应，本体论阶段的西方美学，主旨是透过具体个别的美的事物，追求一种独立的、终极的、普遍的美，也就是使一切事物成为美的共同本质。这一阶段的美学思想家，主要有毕达哥拉斯、柏拉图、亚里士多德、贺拉斯、朗吉弩斯、普洛丁、奥古斯丁、托马斯·阿奎那等。

古希腊早期的毕达哥拉斯及其追随者是从数学入手进行哲学和美学思考的，他们把数提升到本体论层面，认为事物最终由数构成，数的原则就是万物的原则，数给出一种永恒有序的局面和状态。这样，他们就突破了先前的哲人仅仅从“水”或者“气”一类具体事物来概括宇宙本体和万物始基的局限。在美学思想上，毕达哥拉斯学派坚信，音乐是数的生动展开，是数造成的最为典范的和谐形式。音乐的和谐与生活的和谐内在相关。从音乐推广开去，生活中所有事物在本质上都以数为模型。一与多，直与弯，静止与运动，正方形与长方形，以及雄与雌，善与恶，光明与黑暗等，都本着数的原则，甚至整个自然宇宙的结构秩序都呈现为音乐性的音阶和数目。

古希腊大哲学家柏拉图开启了西方美学关于美的形而上学思考方式，他针对当时把美等同于漂亮的母马、竖琴、陶罐一类具体事物的流俗观点，严格区分了“美的事物”与“美本身”两个概念，认为前者仅仅回答了“什么东西是美的”，后者才涉及一切事物成其为美的普遍性质和共同原因，主张美学思考应当超越美的具体事物去寻求美本身。这个美本身，柏拉图称为理念。从哲学上看，理念是世间万物的本体，是永恒不变的原型。世间万物都因为分有理念才能是其所是。人的感性欲能、事物的感性物质成分，都远离理念而变动不居。基于此，柏拉图提出，感性具体的美的事物，“不管它是一块石头，一块木头，一个人，一个神，一个动作，还是一门学问”①，都不是真正的美，而仅仅是对美的分有。真正的美是理念。理念无始无终、不生不灭、不增不减，“一切美的事物都以它为泉源，有了它那一切美的事物才成其为美，但是那些美的事物时而生，时而灭，而它却毫不因之有所增，有所减”②。在柏拉图说来，真正的审美活动并不是对一个具体的美的事物的知觉，而是灵魂摆脱肉体的感性欲望，超越尘世的喜怒哀乐，由欲而形，由形而灵，高飞远举，最终回到理念世界，凝神观照“美本身”的理性活动。

柏拉图的学生、古希腊另外一位大哲学家亚里士多德一反柏拉图将理念与现实、本体与现象、形式与材料分离开来的世界构成论，转而到“一个世界”探讨“存在”，把“存在”理解为推动事物构成、发展的“实体”和“始

①柏拉图：《文艺对话集》，人民文学出版社 1983 年版，第 188 页。
②柏拉图：《文艺对话集》，人民文学出版社 1983 年版，第 273 页。

因”。与此相应，他从具体的客观事物出发展开美学思考，认为美不能脱离现实的具体事物而独立存在，而只能作为客观属性存在于具体事物之中，也就是说，美的本体与美的现象统一于一个客观世界。通过对大量美的事物的分析，亚里士多德把美的形式归结为“秩序、匀称与明确”，指出：“一个美的事物——一个活东西或一个由某些部分组成之物——不但它的各部分应有一定的安排，而且它的体积也应当有一定的大小，因为美要依靠体积与安排”①，美就是从这种体积和安排中体现出来的整一性。另一方面，美与善紧密相连。善即一切事物发生、发展的根本法则和最终动力。一切事物都有美和善的天然趋向。事物的产生、形成和发展过程即是美和善的显现过程。因此，在亚里士多德看来，从无生命的无机界，到花草树木构成的植物界，飞禽走兽构成的动物界，最后到人生世界，整个自然都是一幅和谐美丽的图画。此外，亚里士多德在《诗学》中提出艺术是对“应当有的事”的再现和模仿，艺术高于自然的观点，不仅与柏拉图所谓艺术与真理相隔三层的模仿说划清了界限，而且对后世美学产生了深远的影响。

古罗马晚期的普洛丁继承了柏拉图的理念说和亚里士多德的整一观，进一步推演出神性的太一，并把这种神性的太一设定为世界的最高本原，认为世界的产生和发展就是太一流溢出心智，心智流溢出灵魂，灵魂与物相结合而形成现象界的过程。在美学上，普洛丁主张神或太一是美的根源，“物体美是由分享一种来自神明的理式而得到的”②，神明的理式对物体加以组织安排，使之化为一种凝聚的整一体，物体才得到美。美有等级之分，按照从高到低的次序分别呈现为神的美、心灵的美、事物的美。

到中世纪，奥古斯丁、托马斯·阿奎那等人更把哲学和美学导向了神学。他们把上帝看作三位一体的最高存在，认为一切真、善、美都是上帝创造的产物，真即与上帝心中的观念相一致、符合自然本性的存在，善即与上帝的心智相一致的目的与趋向，美即以上帝为原型的完善、和谐的纯形式。这样，全部审美活动就成了人向上帝的一种皈依，全部美学就成了神学的一个奴婢。

二、认识论阶段的西方美学

文艺复兴以后，西方美学进入认识论阶段。这一阶段，哲学焦点由世界本体转移到真理获得的可能性，转移到人的认识能力；思想范式由本体论范式转移为“认识论范式”，或者称为“人性论范式”。这个范式不仅始终关注人类

①《诗学·诗艺》，人民文学出版社1992年版，第25~26页。

②北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版，第57页。

获取真理认识的能力，对人的主体认识能力作了非常广泛而精确的描述，而且始终关注完善的人性，对人性的结构作了非常细致而深刻的刻画，因此，较之本体论的范式，它具有更为明显的伦理学、人性论的倾向。

在认识论阶段，西方美学的主旨是探求审美何以可能与审美如何构成。围绕这一主旨，英国经验主义、大陆理性主义、法国启蒙主义、德国古典哲学先后从不同视角展开论述，形成了辉煌灿烂的思想成果。

经验主义拒绝与生俱来的天赋观念，否认真理的先验理性法则，认为一切知识来源于感官知觉和经验，肯定各种感性质素在认识活动中的作用，在方法上特别看重归纳法。经验主义美学的思想代表有培根、夏夫兹博里、休谟和博克等人。培根认为，人作为认识主体具有两种灵魂：一种是理性灵魂，一种是感性灵魂。前者是上帝吹入的气息，后者为物质实体自身所具有，前者不能从哲学上加以认识，后者才是哲学研究的对象。在感性灵魂中，想象占有十分重要的地位，它是理性与意志的中介。通常所谓审美活动就离不开想象，想象体现着审美能力的本质特征。夏夫兹博里重视人的感官，但他认为人审察美、丑、善、恶的能力却不依赖于五官，而依赖于天生的内在的“第六感官”。根据他的观点，心灵是美的根源，人的审美能力是天生的“内感觉”，审美起自于“内在感官”，他指出：“眼睛一看到形状，耳朵一听到声音，就立刻认识到美、秀雅与和谐”，因为人“有一种内在的眼睛分辨出什么是美好端正的、可爱可赏的，什么是丑陋恶劣的、可恶可鄙的。这些分辨既然根植于自然，那分辨的能力本身也就应是自然的，而且只能来自自然”①。休谟美学思想中的核心问题是审美趣味的标准问题。休谟在哲学上提出，人的感觉并不能体现事物的任何内在属性，而只能标志出心灵与事物之间的某种合拍状态或联系。与此相一致，他在美学上反对把美看成事物本身的一种性质：“美并不是事物自身的一种性质。它只存在于观赏者的心里，不同人的心灵见出一种不同的美”；“要想寻求实在的美或实在的丑，就像要确定实在的甜和实在的苦一样，是一种徒劳无益的探讨”②。在此基础上，休谟认定，审美趣味的统一标准只可能在于人人都有的生理结构和心理结构，即人同此心，心同此理。博克强调美的感性特点，认为审美是一种感性活动，但他把审美的感性根据建立在人类的基本情欲上。他提出，人类有自体保存和群居两种基本情欲。自体保存是每种生物或物种自我保护的本能，群居是繁衍生存的本能。人类的自体保存本能是产生崇高感的根源，群居本能则是产生美感的根源。

①北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980年版，第 95 页。

②转引自章启群《新编西方美学史》，商务印书馆 2004 年版，第 249页。

理性主义强调人的理性能力，并且把这种理性能力看作人的本性和真理认识的源泉。在美学上，理性主义虽然并不否认审美活动与感觉经验的联系，但它更看重感觉经验对理性、法则的尊崇和服从，总是试图将审美现象与最高真理、纯粹知识联系起来。同时，理性主义擅长于运用逻辑分析方法，在一定程度上使美学思考突破了经验描述的局限而更具理论性和普遍性。理性主义美学的思想代表有法国的笛卡儿、布瓦洛，德国的莱布尼茨、鲍姆加登等人。笛卡儿以怀疑为起点，悬搁和排除感性，提出“我思故我在”，认为“我”感觉到的东西并不实在，只有看不见、摸不着的思想体才实在，因此“我思”是物质实体和精神实体的根据。从“我思故我在”入手，笛卡儿建立了审美主体，找到了审美活动的理性原则。在他看来，美虽然与主体的感受、判断相关，但其根本法则却是理性化的数学原则和逻辑学原则。美从整体上讲就是“彼此之间有一种恰到好处的协调和适中”①。布瓦洛继承笛卡儿唯理主义的思想传统，并把它发展为古典主义的文学法典。他强调，文学活动要用理性来衡量和评判，要在理性的照耀下达到整一、规范，要以古希腊艺术为模板；美来源于理性的真实，理性的真实符合人的自然本性。鲍姆加登在理性主义哲学基础上创立了美学，并把美学规定为研究低级的感性认识的科学。但是，为了克服感性认识的不可靠性，鲍姆加登将莱布尼茨的“混乱的认识”与沃尔夫的“完善”概念融合起来，说明审美活动尽管属于混乱的感性认识，另一方面却反映着客观世界的和谐秩序，具有意象的完善性。

法国启蒙主义美学以狄德罗为思想代表，他的美学思想集中地体现于“美在关系”说。狄德罗认为，美表征着一切物体所共有的品质，这个品质就是关系，美就在关系中，以关系为转移。关系有三种，相应地，美的形态也有三种。第一种是同一事物内部的关系，它产生出“真实的美”，即事物内部构成的秩序、对称、和谐的美。第二种是事物之间的关系，它所形成的是事物彼此映照的美。第三种是事物与人的关系，它揭示着一种与主体情感活动息息相关的美。狄德罗强调指出：“一个物体之所以美是由于人们觉察到它身上的各种关系，我指的不是由我们的想象力移植到物体上的智力的或虚构的关系，而是存在于事物本身的真实的关系，这些关系是我们的悟性借助我们的感官而觉察到的。”②

德国古典美学不仅是认识论阶段的美学顶峰，而且也是古希腊以来西方美学的一个高峰。在这一顶峰上，出现了真正意义上的大美学家，如康德、席

①北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 80 页。
②《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版，第 31 页。

勒、黑格尔等。康德的批判哲学由三大部分组成。在《纯粹理性批判》中，康德规定了认识理性的权限，即运用先天的知性形式综合进入感官的感觉材料，赋予自然以必然性，替自然立法，并形成知识论体系。但知性对“物自体”无能为力，“物自体”始终处在认识的彼岸。在《实践理性批判》中，康德认为，对道德领域起立法作用的是实践理性。实践理性从先验的、绝对的善的意志出发，确定了义务的先天根据，即本质上知道自己要什么、应该做什么。实践理性的这种确认，就是自由，也就是物自体。至此为止，康德的知识论与伦理学、认识领域与道德领域、理论理性与实践理性、自然与自由还是分开的，认识不能到达自由，自由不受认识的影响，自由与认识之间存在着一条不可逾越的鸿沟。但是，人是一个整体，理论的理性与实践的理性都属于人的理性，认识领域与道德领域，自然与自由必须联结沟通。靠什么来联结沟通？康德提出，靠判断力。判断力中最重要的是鉴赏判断，即审美。康德以鉴赏判断为核心的《判断力批判》也就是美学。康德认为，自然原本在认识领域只是显示为必然的因果联系，判断力却帮助人们发现这种因果联系的合目的性，即它们似乎出于某种目的而被安排得井然有序，这个合目的性便是自由，如此一来，判断力便把自由引入了自然。反过来，自由原本在道德领域只是天国的秩序，只是纯形式，它不考虑因果，也与经验无关，而只是通过义务向人们显示出来，现在判断力却帮助人们发现自由可以在自然中以合规律性的方式表现出来，可以开显为必然性的形式，这样，自然就被引入了自由。《判断力批判》的宗旨，就是以判断力来联系人类能力中的理论理性和实践理性，以审美世界联结自然世界和自由世界，以美学作为沟通认识论和伦理学的桥梁。其中，康德所表述的美学思想至今还是人类思想史上最为深刻、最富有魅力的美学思想之一。

黑格尔以绝对理念为本体来推演人类历史和世界万物，认为绝对理念的自我孕育、自我异化、自我展开、自我复归，构成了整个世界的自然史、人类史和精神文化史。绝对理念不同于概念，概念只是一种观念的统一体，绝对理念则是概念与现象、内容和形式的统一。黑格尔认为，美就根源于绝对理念，是绝对理念的感性显现。美同真一样，是绝对理念的一种表现方式，但二者有明显区别。首先，真是一种普遍性理念的对象，美则是理念直接呈现于对象之中，是理念与对象之间的一种内在的融合。换言之，真使我们看到一个体现绝对理念的普遍概念，美则使我们看到一个显现理念的感性具体对象。其次，真是理念的异化，美是理念的显现。异化的意思是指理念以普遍性概念的方式外化为思考的对象，或者直接外化为客观存在。显现的意思，朱光潜解释为现外形、放光辉，即映像或反映。在黑格尔看来，理念直接表现为普遍性的概念或

外化为客观存在的外部对象是真，普遍的理念与它的外在感性现象直接处于统一体时显现和映现出感性的光辉则是美。在此基础上，黑格尔提出了“美是理念的感性显现”这一著名论断。根据这一观点来看艺术，艺术就不是用某种事例来解释概念而是去映现理念的光辉，艺术的美不是来自于所表现的事物本身的美，而是来自于理念的感性显现。他并由此出发，对各种艺术形式作了非常丰富的考察与思考。黑格尔认为，美学研究的对象应是艺术，美学应是“艺术哲学”。

三、语言学阶段的西方美学

19世纪末20世纪初，原先在西方传统思想中处于从属地位的语言迅速崛起，取代了理性的地位，占据了哲学的王座。整个西方思想界纷纷求助于一种全新的叙述语言来表述世界与人生，由此而开启了语言学的转向。这种情况下，西方美学随之走向语言学阶段。

西方当代美学所说的语言与传统美学所说的语言有根本的不同。它不是狭义的语言，而是广义的语言；它不只被理解为传情达意的工具和手段，而更被理解为本体论层面上的人的存在方式，人的感性活动方式，以及人和世界存在意义的生成、显现、保留、持存方式。在当代西方美学的视野里，语言具有二重性：一方面是符号，能传达人的思想、观念、情感、意绪，显现人和世界的存在意义；另一方面又是本体，是人的“存在的家园”，是人生在世的生存实践。正是从这种意义着眼，西方美学史家们又常把“语言学阶段”称为“生存论阶段”。

语言学阶段的西方美学具有自己独特的美学问题和鲜明的理论特色。如前所述，本体论阶段的西方美学认为，人们之所以能够把一朵花、一位小姐、一个陶罐、一匹母马、一座神庙等各不相同的事物都称为美，其中必定蕴藏着普遍的、必然的、共同的原因和根据。这种原因和根据，即“美本身”，亦即美的本质、美的本体。本体论阶段西方美学的总体取向，就是透过纷繁复杂、变动不居的美的现象，直探永恒不变、普遍必然的美的本质和本体。认识论阶段的西方美学则认为，美的本质和本体固然重要，但更重要的是人的审美能力，因为只有解决了人的审美能力，才有可能观照、掌握和认识世界的美，世界的美也才有意义，否则，对美的本体谈得再多也是空谈。所以，认识论阶段的西方美学的主旨就是探求审美活动何以可能的主体根据，追寻人的审美能力。语言学阶段的西方美学则不同，它的核心问题既不在世界是怎样的，世界的美是什么，也不在人是如何认识世界的，主体有怎样的审美能力，而在人是如何生存于世界以及如何谈论世界和人对世界的认识的。当代美学家大都看到，人通

过语言与世界打交道，通过语言谈论世界和对世界进行认识。处在语言活动中的人，不再是静态的观照对象，而是不断开显自身和世界的存在意义的动态的人。语言是人的典范的、本真的生存活动方式，走向语言就是走向人的本真生存。语言比世界的美、人对世界的审美能力更为原始、更为根本。只有当语言正确，才有认识和谈论世界的正确，才有世界向我们呈现的正确，也才有人自身生存意义揭示的正确。这样，语言，以及人在语言中的当下生存，人与世界在语言中的意义显现，就以诱人的形式凸显在西方当代美学的思考前台。从语言入手，直探审美和艺术的本体，而不再关心那个终极的、永恒的美本身，也不再关心那种既定的、抽象的人的审美能力，就成了西方当代美学区别于传统美学的根本特征。对此，逻辑实证主义者石里克有过极其精当的描述，他指出：在认识论的问题得到解决之后，“思考表达和陈述的本质，即每一种可能的‘语言’（最广义的）本质，代替了研究人类的认识能力”，于是，“我们现在认识到哲学不是一种知识的体系，而是一种活动的体系，这一点积极表现了当代的伟大转变的特征；哲学就是那种确定或发现命题意义的活动”①。语言学阶段的西方美学千姿百态，观点纷繁，派别林立，变化多端。但按我们的意见归纳起来，主要有人本主义美学与科学主义美学两大主潮。当代西方美学的语言学转向就既体现在人本主义美学一脉中，又体现在科学主义美学一脉中。

人本主义美学将语言置于美学思考的中心地位，但它主要关注作为人的基本存在方式的语言，给予语言以本体论的崇高地位，把语言置于与存在同等的高度，并通过语言的考察来揭示审美活动中的主体的生成、构成作用，揭示审美活动的自由超越的非理性本质。当代人文主义美学以人为核心、起点和归宿来探究审美现象，其思想先导是19世纪以叔本华、尼采为代表的唯意志主义美学，直接发端是克罗齐所创立的表现主义美学，以后又产生、形成了心理学、现象学、存在主义、符号学、西方马克思主义以及解释学诸美学流派。克罗齐、科林伍德、柏格森先后提出“直觉说”，强调直觉在审美活动中的生成、构成作用。闵斯特堡提出“孤立说”，认为审美活动的关键在于主体以一种孤立的态度观照对象。谷鲁斯主张人在观看对象时的“内模仿”是美感产生的基础。立普斯提出“移情说”，认为一切美感都是主体把情感移注的对象的结果。布洛提出“心理距离说”，认为美感取决于主体心灵与客体对象之间的距离。弗洛伊德强调人的本能，把审美和艺术创造的本质都归结为无意识的升华和转移。荣格提出“集体无意识”，认为人类种族代代相承的“原始意

①洪谦主编：《逻辑经验主义》上卷，商务印书馆1982年版，第8～9页。

象”是全部美学的基础和出发点。卡西尔以“人是符号的动物”取代传统的“人是理性的动物”，把非逻辑、非理性的生命活动看作审美和艺术的本体。胡塞尔前期主张回到原初意识，后期主张回到生活世界，始终致力于打破主客二分的思维框架，在人与世界一体圆融的意向性活动中揭示审美的根源。海德格尔通过对“此在在世”的生存论分析，把感性个体人生看作人与世界相互依存、双向开显其存在意义的过程，认为语言是存在的家园，审美和艺术是对存在的揭示。伽达默尔继承海德格尔和英伽登的现象学方法和本体论视界，提出解释学美学理论，他把“理解”看作人的最基本的存在方式，认为艺术经验是世界经验的一部分，艺术意义的展示是一个无止境的不断发现的过程。以后，姚斯和伊瑟尔又根据解释学提出接受美学，认为一切文学史都是效果的历史，接受是整个文学活动中对作品价值意义起决定作用的能动因素。

当代科学主义美学将语言置于美学思考的中心位置，但它主要关注作为思想的表达媒介和意义的符号工具的语言，批判矛头指向传统美学对语言的误用。比如英美语言分析哲学就认为传统的形而上学的概念，都可能是语言使用不当或对语言的意义理解有误的产物，故而倡导对语言的意义进行分析。正是通过这种语言分析，他们消解了西方哲学史上从“存在”、“理念”一直到“绝对精神”等无法得到经验证实的、因而是无意义的所谓“伪概念”；也消解了“美”的概念，认为“美”也是一种无意义的形而上学的伪概念，“美”即使有，也仅存在于人们对对象的一种情感态度的表达，或在于艺术活动的传统与习俗中。当代科学主义美学的哲学基础是主观经验主义和逻辑实证主义，思想前驱是19世纪中叶以孔德为代表的实证主义美学和19、20世纪之交以马赫为代表的经验批判主义美学，基本构成包括自然主义美学、形式主义美学、语义学美学、格式塔心理学美学、分析美学、结构主义美学等，总体特色是强调经验和实证，侧重归纳法。乔治·桑塔耶纳采取自然主义和经验主义的美学立场，提出“美是客观化了的快感”，认为美感是非物非心的中性感觉经验，并强调艺术的物质体现，肯定美的功利性。托马斯·门罗致力于科学主义的美学研究，主张美学应当成为特定意义上的自然科学，强调运用描述的、求实的方法解释艺术现象和审美经验。杜威坚持把实证经验主义的观点应用于美学，认为艺术是自然经验的延续和完善，审美经验与日常经验不可分离。英国形式主义美学家克莱夫·贝尔提出“有意味的形式”的著名命题，以意味取代传统美学的绝对理念，认为艺术的本质只是一种激发纯粹审美情感的纯形式和纯结构。以瑞恰兹为代表的语义学学派则主张把美学研究导向语词与概念、符号与意义、逻辑与结构的实证分析和具体解释，认为美不过是对象在观照者身上引起的一种情感经验。以前期维特根斯坦为代表的分析美学通过“语言批

判”，清洗了传统美学中的没有意义、不可分析、无法定义的概念和命题，推进了美学的科学化。美国美学家阿恩海姆运用“格式塔”原理来分析艺术与视知觉的关系，认为视觉只有把对象当作统一结构或整体来把握时才能创造和欣赏艺术，客观对象之所以能够表现人类情感心理，是因为世界的物理场与人类心理场之间存在着相同或相似的结构，即异质同构关系。结构主义美学基本上沿袭了索绪尔结构语言学关于语言和言语两分的思路来展开其神话学、符号学、叙事学等美学理论。应当指出，自 20 世纪 70 年代以后，西方出现了后结构主义、后现代主义、后殖民主义等美学思潮。这些美学思潮在理论上不仅自成一脉，而且观点经常变化，很难归入上述两大主潮的任何一支，甚至还无法用两大主潮的交融汇合来描述和概括，而呈现出一种多元发展的态势。但可以肯定的是，它们仍然属于语言学阶段。因为，无论是后结构主义，还是后现代主义、后殖民主义，都把广义的语言理解为社会结构制度和文化符号机制，并从社会结构制度和文化符号机制入手来思考人类生存的。不同之处只在于，它们进一步消解了传统形而上学的语言观，不再解释语言，而注重对语言本身运作机制的分析。在它们看来，社会名物制度不光是以一种符号－意义关系映照和体现人生，更重要的是本身直接参与着人生实践。基于这样的看法，后结构主义、后现代主义、后殖民主义诸美学，较之前代美学，更有整体性的文化批判倾向和为人生的色彩。

第二节　中国古典美学思想发展线索

一、中国古典美学思想的基本特征

中国传统思想的精魂是天人合一，人与世界一体。钱穆曾经指出，按中国传统观念，人与宇宙万物拥有共同的根源，都源于天的最高存在，都不违背天心与天意。因此，人与宇宙万物之间始终存在着一种既原始又终极的和谐境界。人类生存过程中的一切矛盾，包括过去、现在、未来的种种矛盾、纠纷和冲突，都从这一和谐境界着手来解答：首先从感性个体的内心和谐开始，继而求得心与心之间的和谐，然后由内而外推广扩充到人际关系的和谐，最后达到人与天地万物之间的和谐。① 方东美也表述过类似的见解，他指出，中国先哲们所体认的宇宙，乃是普遍的生命流行的境界。天为大生，地为广生，都是生生不息的大德。因此，人与宇宙之间，处处和谐一致，协调感应，同体合流，

①参见钱穆《中国文化丛谈》，台北三民书局 1969 年版，第 207～216 页。

毫无间隔。①

天人合一观念在中国思想史上起源古老，代代相承，一以贯之，首先根源于历史悠久的农耕实践，其次与大一统的宗法社会密切相关。不少考古发掘表明，华夏民族自史前时代就进入农业文明和自然经济，从攫取性的生存方式过渡到生产性的生存方式。在漫长的农耕实践中，中国的先民们倚靠同一块黄土地，“日出而作，日入而息，耕田而食，凿井而饮”，逐渐养成了顺应周围环境、协调宇宙自然、亲和天地万物的生活模式和精神心态。同时，在中国古代，原始氏族社会发展得十分充分而完备。进入奴隶社会之后，生产力虽然显著提高，生产关系虽然发生了重大变革，但却未能完全冲破原始民族制度的外壳，因而，原始社会的风尚、习俗、观念、意识形态不仅没有被淘汰和消解，反而被大量地长期地保留和沿袭着。由此，整个奴隶社会虽以阶级对立为基础，但仍然一再强调温情脉脉的血缘宗法关系，讲求人伦人际的上下尊卑秩序以及个人与社会的和谐协调。

中国古典美学的总体特征，在于它始终坚持从天人合一，即人与自然、个体与社会的一体圆融关系着眼，探求审美现象的根源、实质和含义。在一定意义上可以说天人合一体现了中国古典美学的内在精神和主导思想线索。

远古时期，中国先哲的原始宗教观念就建立在人与自然一体的亲和观念之上，其中隐含着天人合一的原始意蕴。诸多的上古神话表露出先民对天地自然的亲昵态度，构建了“神人以和”的远古文化模式，即天人合一的雏形。先秦时期，随着社会的进一步发展，出现了儒、道两家以天人合一为主题的美学思想。儒家美学以社会伦理为本位，侧重于从个体与社会关系入手达到天人合一。从孔学的“里仁为美”，孟子的“充实之谓美”，荀子的“不全不粹之不足以为美”，到《中庸》的“致中和”，“赞天地之化育”，可以看出儒家美学在先秦的共同取向，这就是，真正的美在于人与人之间的互助互爱，在于个体与社会的和谐统一，在于感性个体人格修养与社会人伦秩序建构的协调发展。道家美学侧重于从自然立论，以“道”为天人共有的始源境域。老庄认为，道的根本特性是自然无为。人由道所生，因此人生也应当像道一样用自然无为的态度对待天地万物，不主宰，不支配，不动心，不动情，而纯任天地万物自然而然地生成、长育、发展、迁化，从而进入一种“天地与我并生，万物与我为一”的既自然又自由的境界。在道家看来，真正的美就在人与道融通为一。两汉经学时代，黄老学说既崇尚道家的自然素朴、清静无为，又推崇儒家的人事有治、积极有为，既从人与自然的统一又从个体与社会的和谐中追求审

①参见方东美《中国人生哲学》，台北黎明文化事业公司1980年版，第37～38页。

美理想。魏晋玄学以无为本，不再满足于浅表层次的天人合一的快乐之境，而力求升华到哲学层次上领悟人生的沉重与忧患，向天人合一的深境开拓。隋唐之际，禅宗把“佛”从天界拉回凡尘，使之贴近人际和人生，消解佛与人、物与我、彼岸与此岸、染与静的界限，让人在“片刻即永恒”的情境中顿悟天人合一。宋明理学将“理”看作宇宙本根、人生心源、认知实质和道德准则，认为天理具于人心，人心与天理契合无间，构成了天人合一的审美之境。明清时期兴起了浪漫思潮，浪漫美学观念也应运而生。这个时期的美学思想家们有一种共识，认为“天”就在人的童心、情感、性灵之中，任心、任情、任性而发，即是天人合一，亦即是审美。

由于中国古典美学以天人合一为内在精神和思想线索，从人与自然、个体与社会的和谐统一关系中思考审美现象，因此，较之以天人相分、主客对立为主导思路的西方传统美学，它有自己鲜明的理论特色。一方面，从理论根基看，它比西方传统美学更贴近社会伦理和日常人生，更富于伦理化和人生论的意味；另一方面，从理论取向看，它比西方传统美学更接近深邃的宇宙人生的始源境域，显得更加玄远和超越；在思维方式上，它比西方传统美学更有整体性和综合性；此外，从理论的历史行程看，它比西方传统美学更有连贯性。总而言之，中国古典美学，就其精神的超越性、思维的综合性、取向的人伦性和贯穿、渗透于其中的天人合一之灵魂来说，它比西方传统美学更贴近审美的理论蕴涵。

二、先秦两汉的美学思想

先秦时期，是中国古代思想形成与奠基的时期，从整体上看，此期的思想是以《易》为核心的原初自然生化观为基础，儒、道两家分别向不同方向阐发的格局，美学思想也如是。《易》代表了古代中国人对自然、世界以及自然、世界形成之道的理解，这种理解也奠定了中国美学思想的基本精神。首先是“感应”的观念，如“彖辞”中所说：“天地感而万物化生”（咸卦），也就是说一切东西来自“感应”，而“感应”，是一种特殊的关系。其次是乾坤互补、刚柔相济的观念：“大哉乾乎，刚健中正，纯粹精也。”（乾卦）“坤道其顺乎，承天而时行”，“坤至柔而动也，刚至静而德方”（坤卦）。第三是朴素健康、向上奋发的生活态度：“天行健，君子以自强不息”（乾卦）。如果说“彖辞”尚是晚出，对古人的世界理解的表述尚有间接性的话，那么，卦象本身，更能直接体现古人的世界观。卦象的产生，表征着古人对世界的一种图像性的“命名”行为，通过这个行为，世界以有序、清晰的面貌向人类展示出来；同时，每种卦象，对应着人的吉凶祸福，体现了自然与人生交织融合的世

界观。

《易》之世界观与人生观，启发和奠定了整个先秦时期的哲学和美学思想传统。先秦美学在孔子之前，史伯、晏婴、伍举等人都论及了五味、五色、五声之美，同时也涉及美与善的关系。到百家争鸣的时代，更是产生了不少美学思想派别。其中，最重要的是儒家和道家。学界公认，儒、道两家既相互对立又相互补充，建构和形成了整个中国古代美学的基本格局。

孔子从仁出发，联系伦理道德的善来解释美。他认为，外在形式虽然可以给人以感官愉悦，但必须与内在道德的善相统一才具有真正的审美价值，“文质彬彬，然后君子”①；整个人生的审美化途径是“兴于诗，立于礼，成于乐”②；艺术的功能和作用在于“可以兴、可以观、可以群、可以怨”③，即感发和陶冶人的伦理情感，促进个人与社会人伦的和谐发展。孟子重心，从个体人格精神的建构来展示美与善的联系，认为从善到美呈现为逐步递升的状态，“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神”④，对美基于善又超越于善作了明确的表述。荀子隆礼，重视外在的礼仪对人的规范和节制，他提出“无伪则性不能自美”的命题，揭示了人的伦理活动行为同审美的密切关系。

道家跟儒家充分肯定善与美的统一不同，它的美学思想奠基于“道”。道家看到，现实人生与道相背离，充满了美与善、美与真的矛盾。世俗之人为追求感官声色、名利权势而伤身害生，失去了自然纯真的本性，而普遍陷入“倒悬”一般的生存境遇。因此，道家主张，通过心斋、坐忘，超越人世间的是非、利害、得失、荣辱、祸福甚至生死，从人世的苦难中解脱出来，回到道的自然无为，以虚静、素朴、恬淡的态度对待天地万物，进入一种“以天合天”的自由逍遥的审美境界。道家美学虽然缺失儒家美学所具有的积极入世精神，但比儒家美学更有哲学深度，它要求以人的虚怀来应和世界的虚无，是对审美活动、审美现象尤其是审美心理特征的深刻揭示。

儒、道之外，墨家和法家都以狭隘功利主义的态度来对待审美活动和艺术活动。墨家主张“非乐”，认为审美与艺术活动只能“亏夺民之衣食之财”，无补于“兴天下之利，除天下之害”⑤，因此应当加以否定。法家更是以功利为尺度来衡量审美和艺术，认为审美与艺术不仅无助于物质功用，而且还

① 《论语·雍也》。
② 《论语·泰伯》。
③ 《论语·阳货》。
④ 《孟子·尽心下》。
⑤ 《墨子·非乐上》。

“乱法”、“害用”。墨、法两家的狭隘功利主义观点在中国古典美学思想史上没有也不可能产生重要影响。

汉代形成了以气、阴阳、五行为核心的严谨的宇宙论结构。在这个宇宙论结构的牵引和带动下，天地相通，天人感应，万物和合。同时，由于这个宇宙论结构重视现存秩序，重视事物在宇宙中的定位，重视外部世界的完满，重视人的活动行为、功绩事业，因而给整个汉代美学造成很大影响，它不仅使汉代美学在一些重大问题上丰富和发展了先秦美学，而且使汉代美学养成了一种向外部世界扩延的气质和气魄。

《淮南子》在美学上把先秦儒、道两家对内在审美人格精神的追求，转换成为对广大外部世界的审美追求，显示了汉代美学的新转向。汉代大儒董仲舒重申了儒家以仁为美的思想，但把仁置于“天人感应”的宇宙论框架中，规定为天的属性和意志，认为天地的美表现在天地无私地长育万物。同时，他把人的思想情感与天地自然之间的关系，理解为同类相通、相动的对应关系，认为不同的思想情感与自然万物之间、人的精神生命同自然节奏之间必然相呼应、相协调，这种呼应、协调乃是审美活动得以发生的根据。

相传为公孙尼子所作的《乐记》，以音乐为言说对象，对“和”的美学思想作了三个维度的延伸：其一，它把“和”放到整个天地宇宙中考察，认为音乐的和谐就是天地创生化育的原初生命力，所以“大乐与天地同和”；其二，把“和”置于人的心灵深处加以衡量，认为“凡间之起，由人心生”，“乐也者，情之不可变者也”，音乐的和谐根源于感性个体内在心灵的和谐；其三，把“和”放到社会人伦政治层面加以审视，提出“乐者，通伦理”、“声音之道与政通”，认为从音乐的和谐状态可以察知一定时代人伦政治的和谐状态。

东汉时代的《毛诗序》，则以诗歌为言说对象，吸收和运用《乐记》的美学观念，对儒家诗论作了系统总结，其“发乎情，止乎礼义”的提法，可以说是儒家诗教的经典命题，对后世艺术美学思想有着巨大而深远的影响。

三、魏晋隋唐美学思想

美学史家们有一种共识：中国美学到魏晋才真正起步。理由是，从原始礼仪到三代以及秦汉的美学思想，大多与社会伦理政治和人生哲学紧密结合，作为一种文化形态被体认，而尚未形成独立的体系。到魏晋，独立的士人美学体系才产生出来，才有一种新的气象和新的张力。我们同意这种看法。事实上，中国古典美学在这个时期的确得到了质的推进。这个时代，人称是文学“自觉”的时代，其实也是美与艺术自觉的时代。获得这个飞跃有几个条件：一

是佛教的东传，佛理的精微影响、促进了中国固有思想方式的进步；二是玄学的兴起，玄学探讨有无、言意关系，发展出了中国较纯粹的形而上学；三是文学艺术的发展，中国书法在此期达到顶峰，中国文字所蕴涵的形式之美以及它对纯精神性感悟的贡献因此得到了淋漓尽致的发挥；中国绘画也诞生了山水画，山水画的产生，也对中国人抽象意趣的把握能力作出了极大的贡献。文学更不必说了，骈赋声律的发达或诞生、陆机《文赋》、刘勰《文心雕龙》等文学理论巨著的出现，使文学的文学性得到了高扬。

魏晋人审美自觉的获得是有其深厚的社会历史和思想文化原因的。魏晋一代，政治的黑暗、社会的混乱，造成了个体生命的深重苦难；以无为本的玄学，不但展露出一种全新的宇宙人生结构，提升了“无”的本体地位，而且彰显了具体事物和感性个体生命的有限性；二者交织结合，激发和推动着魏晋士人的觉醒。基于人的觉醒，魏晋的美学发生了重大变化，那就是，审美的追求与感性个体生存风貌和存在价值结合在一起，感性个体的才性、智慧、能力、风范等被提到美学思考的前台，人物品藻勃兴起来。刘劭的《人物志》开启了从对人物道德节操的品评向个体性情、爱好、趣味的品味的转变。《世说新语》更是全面转向人的才情、智能、思理、风姿、容貌、情致，所谓“王公目太尉，岩岩清峙，壁立千仞”，所谓“潘岳妙有姿容，好神情”，所谓刘伶身长六尺，“悠悠忽忽土木形骸”，等等，突破了传统美学从道德节操来品评人物的模式。

与人的觉醒相应的是文的自觉。魏晋时代，文学艺术不再被看作朝廷进行伦理教化的工具，而被看作个体人生意义价值、个体生命生存境遇的审美表达。人们对文学艺术的思考，不再专注于文艺与政治伦理道德的关系，而开始把注意力放在文艺自身审美特征的探索。曹丕的《典论·论文》首倡“文以气为主”，强调作家个性、气质、天赋与文艺创作风格的内在联系。钟嵘的《诗品序》以“摇荡性情”说诗，强调诗对个体心理感受的表达。陆机的《文赋》首次高标“诗缘情”，确立了情感在文艺中的本体地位，同“诗言志”一样在中国古代文艺美学史上具有开山纲领的意义。嵇康的《声无哀乐论》系统论证了音乐的审美特征，认为音乐美的本质在于“自然之和”。顾恺之提出“传神写照”，对绘画中的形神关系作了明确的美学解释。宗炳的《画山水序》提出“山水以形媚道”，“山水质而有趣灵”，“澄怀味象”以及“畅神”、“卧游”诸命题，标志着自然审美领域的独立形成。特别是刘勰的《文心雕龙》，以儒、佛、玄三栖相会的思想资源和宏大的精神面貌，构成中国古代第一个完整而系统的文论、美学体系。它提出的“神思”，对审美心胸、审美想象、审美情感作了深刻的描述；它提出的“风骨”、“隐秀”，揭示了艺术内容、艺术

形式、艺术风格的审美特征；它提出的“物色”，不仅充分肯定了自然美的独立价值，而且深刻展示和阐述了艺术创造中的心与物的审美关系。

总起来看，魏晋人的审美自觉主要表现在两方面：一方面，审美及艺术与社会伦理有分离而独立的倾向；另一方面，审美与艺术对人生的作用也不仅仅停留在教化、抒发状态，而是又将人生境界提升到对形而上哲思体悟的超越上。可以说，在这个时期，中国美学从理论上已发展到一个前所未有的高度。

唐代美学是魏晋美学的发展。

从整体上看，唐代是中国封建社会的繁荣时期。这个时期，辽阔的版图、统一的局面，统治阶级的积极创业、励精图治，经济、政治的空前发展，不但培养起了一种奋发向上、刚健有为的民族心态，而且塑造了一种包容天下、蕴涵着浓郁的诗性智能和灵敏的诗性感受的文化品格，同时还造成了儒、道、佛三教并重的思想自由。

儒家美学在唐代的发展，主要是通过杜甫、韩愈、白居易等人来体现的。杜甫在诗的创作中表现出一种志于道的儒家人格，既有温柔敦厚的一面，又有沉郁顿挫的一面。韩愈坚持文以载道的儒家美学传统，又兼顾“物不平则鸣”的独创精神。白居易主张发挥诗的讽喻作用，以求改良政治，又把情感置于诗的根源位置，尤其在晚年趋向闲适。

唐代美学的最高成就在道家美学与禅宗美学，集中体现为意境理论的创立。“境”字早在先秦的《战国策·秦策》中就出现了，在魏晋文献中也曾多有出现，但作为美学范畴的境，却是唐人的发现。署名王昌龄的《诗格》明确标举“诗有三境”：物境、情境、意境，并对三境的构成、特点作了相当深入的分析。皎然《诗式》把佛教思想应用于诗歌理论，提出“取境”，“意静神王，佳句纵横”，涉及意境创造中的审美心理特征。晚唐时期，署名为司空图的《诗品》，以审美意象为核心，创构了一种完整的意境美学理论。其中，尤其是“不着一字，尽得风流”，“思与境偕”，“象外之象”，“韵外之致”，“味外之旨”等，都极其精当地刻画了意境的审美构成和审美品格。

四、宋元明清美学思想

宋代美学是唐代美学的进一步发展。影响宋代美学发展的前提条件是：市民阶层的勃兴，以市民为对象的世俗文艺的勃兴，以及以市民审美趣味为核心的世俗审美心态的勃兴。

宋代美学的特点之一是追求平淡境界。宋人既不向往神灵或宗教的狂热境界，也不渴求治国平天下的事功业绩，而是高度重视日常生活情趣。由此，宋人在审美上，便从前代人的“味”转换为“悟”；从魏晋名士对高风绝尘境界

的追求，唐人对包容广大境界的追求，转向对平淡境界的崇尚，包括对文的平易、诗的淡雅、书的淡泊、画的平远的崇尚。黄休复《益州名画录》讨论画品画格，在唐人“神”、“妙”、“能”三品之外增加“逸”品，并把“逸”品置于其他三品之上，体现出宋人对清水出芙蓉式的平淡境界的追求。欧阳修以平淡为尚，主张诗文“古淡而有真味”，并将平淡的标准规定为“状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外”①。苏轼以平淡为“文”的最高境界，认为“大凡为文当使气象峥嵘，五色绚烂，渐熟渐老，乃造平淡”②。

宋代美学的另一个新特点是“以禅喻诗”。严羽《沧浪诗话》以禅宗哲学为理论依据，探讨诗歌的审美特征，认为“禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟”，妙悟是“最上乘”的因素，是诗的“正法眼”。他还指出，诗有别材、别趣，即“兴趣”。“兴趣”是对钟嵘“滋味”说和司空图“味外之旨”说的继承和发挥。由严羽也可以看出，禅宗不像道家那样重视自然无为的“道”，而重视内在的“心”；不像道家那样拥有一种与无限的大自然融为一体的态度和气魄，而是退回内心世界求得解脱，难免有凄清、孤寂、空幻的色彩。在禅宗说来，一切外在的事物、现象，只有作为人的自由的内心生活表现，才有真正的美的意义。

此外，郭熙的《林泉高致》极大地扩延了自然山水的审美视野，它从各个不同的角度描绘了山水可行、可望、可游、可居的妙境，再现了宋人的林泉之心，形成了从全景山水向小景山水的审美过渡。

从明代中叶起，资本主义出现了萌芽，封建社会的伦理纲常开始暴露其虚伪性和不合理性。中国古代思想领域和文艺领域都兴起了一股具有浪漫色彩的新思潮。与之相应，美学上也形成了具有近代个性解放色彩的浪漫思想观念。这一浪漫思想观念的总体倾向，就是把个性情感置于文艺和审美活动的本体层面，主张在审美与艺术中直率地、大胆地表现个人的真情实感，反对因袭，崇尚独创。这一思想以不同形式一直延伸到清代。

明代李贽深受王守仁心学的影响，提倡“童心说”，认为“天下之至文”都是童心的自然流露，主张一切诗文自然地表现人的性情。③ 汤显祖把“情”提到使“生者可以死，死者可以生”④ 的高度，并提出“世总为情，情生诗歌而行于神”⑤。明代前后七子虽然有复古保守倾向，但李梦阳、徐祯卿等都

①欧阳修：《六一诗话》。
②周紫芝：《竹坡诗话》。
③李贽：《焚书》卷三《杂述》。
④汤显祖：《玉茗堂文之六 · 牡丹亭记题辞》。
⑤汤显祖：《玉茗堂文之四 · 耳伯麻姑游诗序》。

论诗主情。反对七子的公安派的主要代表袁宏道更是推崇“性灵”和“趣”，认为美是赤子之趣的自然流露，“世人所难得者唯趣，趣如山中之色，水口之味，花中之光，女中之态，虽善说者不能下一语，唯会心者知之”①。

清代美学转向以实学为根基，但主情说依然占有重要地位。清初黄宗羲的《马雪航诗序》就提出“诗以道性情”。李渔的《闲情偶寄》亦以情感的感受为重，公开提出“王道本乎性情”。叶燮《原诗》认为文章是“天地万物之情状”的表露，天地万物的情状莫过于“理”、“事”、“情”，“理”、“事”、“情”就是审美观照的客体，文学艺术的本源。王夫之在哲学上力主“天地之大德曰生”，视“情”为生命的本体和根基。在美学上，他提出“情之所至，诗无不至”，并对“情”与“景”的关系作了深刻的阐述，认为“情景名为二，而实不可离”②，在诗的创造中，情景是相互发生的，也是交融统一的。特别要指出的是，清代诗话的四大家中的三家——王士禛的“神韵说”、沈德潜的“格调说”、袁枚的“性灵说”——都与主情说相一致。不独诗学，画论亦然，扬州八怪之一的石涛也提出“我之为我，自有我在”③的观点。凡此种种，都与明中叶以来重自我、重个性、重情感的美学思潮相呼应。

此外，明清时期中国审美文化还在更大的范围与更深的层次上得到拓展，那就是在传统文人审美思想继续发展的同时，传统中潜在的世俗文化风情喷薄而出，为中国审美思想增添了平凡生活的意趣、现实人生叙写的瑰奇以及追求情感实现的浪漫。戏剧、小说等文艺种类的发达，不仅在形式上为人们提供了对现实世界结构的另一种理解方式及因之而起的另一种审美经验，同时在内涵上也唤起了人们对身体、对情感欲望的认同，促进了对现实世俗生存认同的审美活动。这种新的拓展，又与从陆（九渊）王（守仁）心学蜕变而来、以李贽为代表的张扬个性、情感的学说结合在一起，推动了明清时期美学思想的新发展。

明清时期这种向生活回归的拓展，不仅为中国文化走向现代的巨大转折做了准备，同时，也大大增强了中国审美精神中的内在张力，也正在这种张力下，才产生了能代表中国古典文化顶峰，沉郁痛切、复杂深刻地反映了在现实与幻想、平凡与超越之间人生的巨著《红楼梦》。

①袁宏道：《叙陈正甫合心集》。
②王夫之：《薑斋诗话》。
③《石涛画语录》。

第三节　　中国现当代美学发展简况

一、中国现代美学简况

中国现代美学较之古典美学的一个巨大变化，是横向移植和译介了西方美学，又运用西方美学观念对中国古典美学进行纵向的反思，形成一种中西互释的基本格局，在此格局中开启了中国美学现代转型的漫长历程。

清末近代之际，西学东渐之风甚炽。西方各种学术通过西洋传教士或中国知识分子的介绍、翻译，纷纷涌入中国。“美学”也随之与闻国人耳目。据有的学者考证，早在 19 世纪 60 年代传教士和中国人编写的英汉词典中，即有“Aesthetics”的词条。在最初的译介中，这个词有多种译法，如“佳美之理”、“审美之理”、“艳丽学”等等。“美学”一名较早见于 1875 年德国传教士花子安（Ernst Faber）的著作，他 1873 年出版的《大德国学校论略》中谈到了西方美学课程的设置，1875 年又著《教化议》一书，谈到“丹青、音乐”“皆美学，故相属”①。另外一种说法是“美学”一词是由从日本学者中江肇民的翻译转引进来的，他从西语翻译的《维氏美学》1883 年在日本出版。1897 年，康有为编辑出版了《日本书目志》，其中“美术类”中第一部著作即为《维氏美学》；1901 年京师大学堂编辑的《日本东京大学规则考略》中也多次使用了“美学”这样的提法。虽然中江肇民的翻译晚于花子安的《大德国学校论略》及《教化论》，但是我们认为，考虑到中国现代高等教育事业受到日本的巨大影响，说“美学”的译名可能更多受日文翻译的直接影响，应该是可以成立的。

现代早期中国知识分子中，介绍西方美学用力最勤、成绩最显著者，当推王国维、蔡元培、梁启超、颜永京、鲁迅等人。王国维 1902 年翻译日人桑木严翼的《哲学概论》，蔡元培 1903 年翻译科培尔的《哲学要领》，都介绍了“美学”这一学科。1906 年，王国维还撰文要求在文科大学中增设美学课程。鲁迅在 1908 年的《摩罗诗力说》中介绍了不少西方美学思想。

西方美学思想的引进，不仅给国人增添了新的学术参照，而且更重要的是使中国传统美学在中西美学思想的碰撞、交汇中真正开始了自己的现代性建构。

这里首先要提到的是王国维。王国维生活在中国知识分子向西方世界积极

①参阅黄兴涛《“美学”一词及西方美学在中国的最早传播》，《文史知识》2000 年第 1 期。

寻找真理和思想武器的时代。早在 20 世纪初，他就译介了叔本华的哲学、美学和教育著述，并以叔本华的思想为标准观察中国文艺，撰写了《红楼梦评论》。紧接着，他又回头研读康德，受到康德关于美的超功利性、天才论等思想的影响，撰写了美学论文《古雅之在美学上之位置》。同时，王国维又运用康德、叔本华以及席勒、尼采等人的观点，对中国古典美学和文艺理论作了深入反思，把西方美学思想与中国传统美学思想尤其是先秦道家美学思想加以融会贯通，在 1907 年之后，分别写出《人间词话》和《宋元戏曲考》两部重要著作。《人间词话》是王国维创构的以"境界"为核心范畴的美学体系，或许可以说，是中国现代美学的第一个理论模式，一个开山纲领。在这部著作中，王国维以中西方共有的"自然"概念训释出自佛经的"境界"一词，认为境界包含有三种意义：一为真实，一为率真，一为清新。这三种意义涉及客体的自然，主体的自然以及主客体交融而成的自然。围绕"境界"，王国维提出和阐述了物与我、意与境、虚与实、情与景、写境与造境、有我之境与无我之境、诗人之境与常人之境等一系列概念和命题，形成一个坚实而丰厚的理论框架，扩展和提升了中国古典美学意境说的理论内涵。

其次要提到的是蔡元培。陈望道曾经指出："中国有美学，实以蔡元培先生提倡为最早。"① 蔡元培与王国维一样，都是中国现代美学的奠基者，并且都不单把美学看成学术，而更看成更新中国文化、创构现代思想形态、改造社会人生的手段。但与王国维相异，他注重西方美学思想与中国儒家美学思想的融通会合。蔡元培的美学思想，都是以美育实践为轴心而展开和发挥的。他根据康德关于美超越一切利害计较的观点，把美的根本特征理解为普遍与超脱。由于普遍和超脱，因而美能够使人破除人我之见，去除利害得失计较，能够陶养性灵，使人日进于高尚。蔡元培认为，美育的要义正在于用美的事物来陶养人的伟大而高尚的情感和行为。在此基础上，他提出了著名的"美育代宗教说"，成为中国现代美育思想的最早开拓者。

20 世纪 20 年代以后，有不少学者相继涉足美学领域，或介绍西方美学，或根据西方美学理论去发掘中国古典美学思想资源，或依照西方美学理论提出自己的美学构想，如刘仁航、吕澄、陈望道、范寿康、李石岑等。30 年代以后，美学撰著者中出现了朱光潜、宗白华等人，中国现代美学进入到更有生机、更富于建设性的阶段。朱光潜在《谈美》、《文艺心理学》、《诗论》等著作中，运用西方美学思想中的直觉说、心理距离说、移情说、内模仿说，对审美心理和艺术创造心理作了细腻而独到的分析。宗白华在他的《略谈艺术的

①转引自张涵主编《美学大观》，河南人民出版社 1986 年版，第 104 页。

价值》、《哲学与艺术——希腊大哲学家的艺术理论》、《中国艺术意境之诞生》等论文中，对审美、艺术与人生的关系，艺术意境的生成、构成和魅力，以及中西美学特征的比较诸问题提出了精彩的见解。此外，钱锺书的《谈艺录》等著作，也为中国现代美学增添了厚实的内容。40 年代，中国美学界出现了一种新现象，那就是经过多年的实践，以及鲁迅、瞿秋白、周扬、冯雪峰等人多年的介绍，马克思主义美学思想进一步中国化，产生了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》这一具有深远意义和影响的文艺理论和美学文献。同时，蔡仪的《新美学》也开始马克思主义美学思想体系化的有益尝试。

二、中国当代美学简况

新中国建立后，中国美学思想便历史地进入当代。半个多世纪以来的中国当代美学大致可以纵向和横向两个角度来叙述。

从纵向上看，中国当代美学包括三个阶段。自 20 世纪 50 年代中至 70 年代末为第一阶段。这一阶段，由于思想文化界极“左”路线的统治，那些明显以西方流派为基础的美学思想遭到了彻底批判，但由于美学距离政治相对较远，美学理论仍然有一定的发展空间。1956 年，学界对朱光潜唯心主义美学观的批判引出了中国当代第一次美学大讨论。这次大讨论的核心问题是美的本质，围绕美的本质而逐渐形成了四种不同的学术观点或称学派。

70 年代末至 80 年代为第二阶段。这一阶段，中国当代出现了前所未有的“美学热”，展开了第二次美学大讨论。这次讨论的主题仍然是美的本质，但范围已经扩展到美学的各个方面，其中主要的有：第一，围绕马克思《1844 年经济学哲学手稿》而发生了激烈论争；第二，由介绍引进西方美学和文艺学研究的方法而引起了“方法论”热；第三，由引进西方现当代美学思潮而引起了文艺实践和美学理论的变革；第四，前述持不同主张和观点的四个美学学派分别对自己的美学思想作了进一步深化与扩展。

从 80 年代末、90 年代初起，中国当代美学进入第三个阶段。这一阶段虽然较之前两个阶段来说显得相对冷静，但实际上，还是取得了扎实的进展：第一，无论是西方美学研究还是中国古典美学研究，都有不同程度的拓展和深化；第二，开始对当代四大派美学、特别是实践美学进行了比较全面的反思，对建设具有中国当代特色的美学理论作了多方面的有益探索。

从横向上看，依据对美的本质的不同回答，中国当代美学主要包括如下四种观点，或者说四个派别。

1. 主观论美学

这种美学以吕荧和高尔泰为代表。吕荧一开始就把美定位于主观意识，提

出“美是人的概念”，“美是人的社会意识”①，认为同一个东西，有人以为美，有人以为不美，这足以证明美是物在人的主观中的反映，是一种观念。高尔泰在50年代比吕荧更直接地主张美是主观的。他说，客观的美并不存在，美被人感到就存在，不被人感到就不存在；“大自然给予虾蟆的，比之给予黄莺和蝴蝶的，并不缺少什么，但是虾蟆没有黄莺和蝴蝶所具有的那种所谓‘美’。原因只有一个：人觉得它是不美的。”② 到80年代，高尔泰提出“美是自由的象征”，但他坚持认为，自由“首先是一种认识，一种意向，一种包含着目的、意识、趋向在内的主体性心理结构”③。也就是说，无论自由还是象征都是指主观精神。这表明高尔泰的基本观点并没有根本改变：美是主观的，美感等于美。

关于主观论美学，学界一般的评价是，它把美、美的规律、美的标准全都归结为主观的，既不符合生活的实际，又不符合反映论的基本原则。朱光潜对吕荧的批评具有代表性：“依吕荧的逻辑，只要有‘美的观念’就有‘美’，我们人可以睡在床上把眼睛闭起，让‘美的观念’在脑里打转，于是艺术美、社会美、自然美等等‘万美皆备于我’了。”④

2. 客观论美学

这种美学以蔡仪为代表。蔡仪的基本美学思路建立在反映论的原则上。首先，他坚持美在客观，认为事物的形象是不依赖于欣赏的人而存在的，事物的美也不依赖于鉴赏的人而存在。祖国山河、云冈石窟，不管人们承认不承认，它们都永恒地具有美。主观只能反映美，而不能影响美。美只能到客观世界中去寻找。其次，他坚持美是典型，认为美的东西就是典型的东西，美的本质就是事物的典型性，美的规律就是典型的规律。这样说来，黄山美是由于它是典型的山，漓江美是由于它是典型的水，宋玉《登徒子好色赋》中那个“东家之子”之所以美，是由于她“增之一分则太长，减之一分则太短，着粉则太白，施朱则太赤”，是个典型的女人。那么，何谓典型？蔡仪说，任何事物都是个别性与种类一般性的统一，在个别性中充分地显现了种类一般性，充分地表现出该类事物的本质，就是典型。举例说，“一切生物的常态几乎都是均衡的，其中尤以一切动物的常态几乎都是对称的。而且天体、地球、行星都是均衡对称的。因此均衡和对称原是事物形体的普遍性，形体是均衡或对称的，单

①转引自蒋孔阳《美和美的创造》，江苏人民出版社1981年版，第65页。
②高尔泰：《论美》，甘肃人民出版社1982年版，第6页。
③高尔泰：《论美》，甘肃人民出版社1982年版，第34页。
④转引自蒋孔阳《美和美的创造》，江苏人民出版社1981年版，第65页。

就其形体说是美的。至于画家的以偃卧的古松、欹斜的弱柳入画，虽然不能表现生物形体上的普遍性，却能表现着它们枝叶向荣的不屈不挠的欣欣生意，就是表现生物的最主要的普遍性了”①.

对于客观论美学，学界都认为它虽然坚持了唯物主义反映论的基本原则，但一是具有明显的形而上学机械性，二是把美学研究完全局限于认识论范围，而且缩小到被动的反映论（美感反映美）上；尤其是三——美即典型的观点，完全建立在自然事物的种属等级的基础上。这就使他的“唯物主义”美学观显得僵死、机械甚至庸俗。

3. 主客观统一论美学

这种美学以朱光潜为代表。朱光潜早年主张美是心灵的创造，20 世纪 50 年代中期，他对这一主张作了自我批判，修正为美是主客观统一的观点。他认为，单有客观存在的自然事物，或者单有人的主观心灵意识，都不能成为美。只有当客观事物加上主观意识的作用，美才会产生。为了说明主客观统一论，朱光潜区分了“物”和“物的形象”两个概念，他把客观存在的“物”称为“物甲”，把客观事物加上主观意识的作用而形成的“物的形象”称为“物乙”。他断言，审美对象只能是“物的形象”即“物乙”。举例来说，单是自然界的月亮即“物甲”并不美，单有人的心灵也无法产生美，只有自然界的月亮加上心灵的作用而形成“月的意象”即“物乙”才是美。所以，朱光潜强调：“美是客观方面某些事物、性质和形态适合主观方面意识形态，可以交融在一起而成为一个完整形象的那种性质。”② 这正如苏东坡的《琴诗》所说：“若言琴上为琴声，放在匣中何不鸣？若言声在指头上，何不于君指上听？”朱光潜分析道：“说琴声就是指头上的就是主观唯心主义”，“说琴声就是琴上的就是机械唯物主义”，“说要有琴声，就既要有琴（客观条件），又要有弹琴的手指（主观条件），总而言之，要主观与客观的统一”，才是马克思主义的看法。

关于主客观统一论美学，学界的一般看法是，认为它虽然看到了主观意识在审美活动中的重要作用，并体现出明显的辩证精神，但它最终还是把美归结为主观意识的产物，而且这种“主观”是脱离人的社会性的抽象“主观”，在整体思路中还有“泛艺术论”的偏向，即使后来朱光潜力图以实践来达到主客观的统一，其实践概念也比较含混，容易使人理解为主观活动。

4. 实践美学

①蔡仪：《美学论著初编》（上），上海文艺出版社 1982 年版，第 246 页。

②《美学问题讨论集》第 3集，作家出版社 1959年版，第 36 页。

这派美学以李泽厚为代表。李泽厚在 20 世纪 50 年代主张美是客观性与社会性的统一，认为美一方面是客观的，另一方面又离不开人类社会，美是客观的社会生活属性。他所谓客观性，不是指物的自然性或典型性，而是指物的社会性。所谓社会性，又不是主观的社会意识或者社会情趣，而是指客观存在于社会生活之中的属性。可见以客观社会性来概括美的本质，既与蔡仪划清了界限，又与朱光潜明确区分。这种客观社会性是如何形成和统一的？李泽厚从马克思《1844 年经济学哲学手稿》找到依据，提出从自然的人化着眼来解答这一难题。他认为，人类社会实践的过程乃是自然的人化过程。自然人化的基本内涵就是指经由社会实践的改造，自然从与人无关、与人为敌的自在状态变成与人相关的、有益的、为人的对象。就是在这一“人化”的过程中，自然和人类社会生活发生了客观关系，具有了社会意义。可见，自然物的社会性是人类社会生活所客观地赋予的。美就是这样一种在人类实践即人化的自然过程中所获得的客观的社会属性。

70 年代末到 80 年代初，李泽厚的实践美学更以一种成熟的、完整的理论形态凸显出来。这个理论形态的要义有四。第一，实践是以制造和使用工具为根本标志的物质生产实践，亦即人类能动地探索、征服、改造客观世界的主体性实践。主体性实践哲学的对象是主体的人，包括人类整体和个体；核心命题是人的实践和实践的人。实践论表达的主体对客体的能动性，也就是历史唯物论所表达的以生产力为标志的人对客观世界的征服和改造，二者内在同一。第二，实践是美学研究的根本基础。美与美感产生形成的根源、美与美感的本质，只有在实践的基础上才能洞明。第三，实践就是自然的人化。自然的人化包括外在自然的人化与内在自然的人化，或者叫做客体自然的人化与主体自然的人化。这两种自然的人化乃是同步行进的双重历史实践过程。在外在的客体自然的人化中，自然由于实现了人的目的，体现人的本质，从而成为人的自然，成为一种“社会存在”。这时，自然的感性形式积淀着社会理性内容，成为真与善、合规律性与合目的性相统一的自由形式，这就是“美”。内在的主体自然的人化，则主要包括五官感觉的人化与情感的人化，这实际上就是指经过劳动实践的提升，动物性的单纯满足生理欲望的器官成为人的器官，动物性的情绪成为人的情感心理结构。内在的主体自然的人化形成了“美感”。第四，美与美感都是在漫长的历史实践中诞生出来的，是社会历史的成果。但是，李泽厚反复强调，从实践到审美，必须经过许多中介，而不能直接用实践对审美加以解释。

学界一般认为，实践美学是中国当代美学史上最重要、最有影响的学派，特别是 20 世纪 80 年代以来上升至中国美学主导地位的学派，它是具有中国当

代特色和原创精神的美学理论。这一美学理论致力于突破机械的反映论原则和非社会性的主客统一观念，而到人类的社会实践中，到人向人生成、自然向人诞生的历史进程中审察美与美感的发生、建构和流变，从而在人类学本体论层面对美与美感作了相当深刻的阐释和概括。但实践美学也有不足。首先是把实践概念仅仅限于物质生产劳动，而把人类其他的实践形态排除在外。其次是偏重于美与美感在人类总体实践中的历史生成，而较为忽略它们在感性个体生存实践中的当下生成。第三，有把美的本质与起源混为一谈的倾向。第四，整体框架还没有超越认识论美学，在一些重要问题上还存在主客二分的认识论思考方式的痕迹。

20 世纪 90 年代起，中国当代美学出现了新变。主要是一些中青年学者向李泽厚为代表的实践美学提出挑战，并打出了“走向后实践美学”的旗号。对此，实践美学与后实践美学之间展开了争论。虽然论争双方并没有达成共识，但对当代中国美学的现代转型却有重要作用。目前，后实践美学已经拿出一些成果，而实践美学方面也不是铁板一块，其中部分学者认为除了李泽厚的主流派外，实践美学还有其他非主流派代表如蒋孔阳、刘纲纪等人的美学思想。实践美学虽然存在种种问题，但并没有丧失存在的合法性和合理性，还有改造、发展的余地，特别是非主流派代表如蒋孔阳、刘纲纪等人的美学思想并没有过时，还大有创新、发展的空间。当然，无论实践美学还是后实践美学，至今都尚未有根本性的突破，还处在徘徊的局面，但是在新世纪，按照目前的发展趋势，中国美学必然会取得可喜的创获，必然会出现百家争鸣、多元发展的繁荣局面，最终形成有中国当代特色的多样化的美学理论。

第三章　美学的基本问题

第一节　美学的哲学基础

一、美学哲学基础的形成

除了哲学，几乎每一种人文学科都有自己的哲学基础，美学也不例外。道理很简单。从研究对象看，每一种人文学科都是从某一领域或某一层次来考察人生与世界的，它们都不可避免地要涉及什么是人生、什么是世界的最一般的问题，即通常所谓哲学问题。美学即是如此。它考察的是人类的审美活动，表面上似乎可以避开人生与世界的根本问题不谈，但实际上，审美活动却正是人最基本的存在方式之一，表征着最基本的人生经验的一种，因此美学仍然不可避免地要牵涉人生与世界的根本哲学问题。从研究目标来说，每一种人文学科的最终目的都是为了给人生与世界问题的整体解决作出贡献，或者说，都服务于人生与世界问题的哲学解决，因此或深或浅地要指引到哲学的层面上来。美学的直接目标是为了实现人生和世界的审美化，即人与世界的审美生成。由于人生与世界的审美化从属于人生与世界的整体建构和整体筹划，是人生与世界关系之整体存在与发展的一个重要组成部分，这样，美学最终要指引和归属到人生哲学。从研究方法来看，每一种人文学科只有在人生与世界的整体背景下来思考自身所面对的特殊领域与层次，才会有一个更深刻、更广大、更开阔的视野，才会获得更清晰、更准确、更精当的认识。美学也同样如此。要深层次地把握审美现象，就必须突破单纯以客体的或者直观的形式来理解事物的方式，站到人与世界的实践关系这一宏观视野上来。不然的话，它就可能变得鼠目寸光，以至于沦为非常肤浅的经验描述。

可见，与其他人文学科一样，美学应当有自己的哲学基础。这是由它的研究对象、研究目标、研究方法所要求和决定的，而不是研究者们随心所欲杜撰和设想出来的。

当然，哲学基础与具体的人文学科的关系，并不是分离的，也不是单向的前者决定后者的关系，它们之间是互相依托、互相阐发的关系。一方面，哲学基础是对具体人文学科、包括美学学科的思维成果的总结与提升；另一方面，

哲学基础又必须应用、体现于包括美学学科在内的具体学科，依托具体学科而存在。前一方面是常为人们所强调的，而后一方面却常为人们所忽略。因此，当我们考虑美学的哲学基础时，既要看到哲学基础对美学理论的总结与指导意义，同时也要充分发挥美学思考的能动性，要结合具体的审美现象来对哲学基础进行理解、应用和解释，而不是简单、僵化地对哲学基础与美学学科的关系作单向的简单化推论，而应看到两者之间的互动关系。

所谓美学的哲学基础，就是指美学为了深刻掌握自己的研究对象，顺利实现自身的研究目的，有效地选择自己的研究方法，所必须持有的一种哲学的宏阔视野、哲学的终极目标、哲学的思维方式和哲学的理论根基。这是使美学理论具备哲学品格和深广度的保证。

关于美学的哲学基础问题，大致可从内外两个维度来思考。向外的一维是直接借助哲学的成果，吸收哲学的思想资源，用以解答美学的基本问题。譬如，借助于马克思的实践论、存在论、自由观，来廓清人与世界的整体关系及其本质结构，发掘审美活动产生的历史根源，就属于这种情况。向内的一维是美学理论自身的总结和提升，即把自身的思维视野、思考方式提升到哲学的高度。譬如，美学分析文学、艺术，就必须提高到哲学水平，才能与艺术理论区分开来。我们知道，艺术理论虽然也要从哲学的高度考察文学、艺术的本质特征，但哲学考察却不是它的主要视角，更不是它的主要内容。它的侧重点是文学、艺术的内容和形式、创作过程、创作方法、风格流派以及文艺鉴赏批评的原则等等。美学则不同，它始终把文学、艺术当作审美的典范，通过文学、艺术活动来揭示审美关系、审美活动、审美意识、审美形态乃至审美教育的一般规律，同时也始终伴随着对整个人生与世界的终极性思考。因此比起艺术理论来，美学对艺术的研究具有远为强烈而鲜明的哲学色彩。

但是，借助哲学思想成果作美学应用也好，出于美学自身的理论需要作哲学提升也好，美学的哲学基础的建立，必须依循一定的“度”。美学要借助于怎样的哲学成果，要向怎样的哲学层面提升，都得有所分析，有所鉴别，有所选择，有所决断。因为，并非所有的哲学成果都具有同等的价值，并非所有的哲学提升都具有同等的有效性。相反，不同时代、不同形态、不同学派、不同观点的哲学之间，有正误之分、良莠之分、深浅之分、高下之分、进步与落后之分；即使在同一个哲学体系内部的各个组成部分之间，所拥有的角度、所要解决的问题也是各不相同的，所以其美学应用也是千差万别的，不可一概而论。美学自身的哲学提升更有深度、广度、高度、力度的区别。这一点，我们从中国当代的客观论美学和实践美学可以看得出来，前者建立在反映论的基础上，后者建立在实践论的基础上，虽然都依托马克思主义的哲学背景，也都尝

试作了哲学的提升，但后者在视野的广度、思想的深度以及论证的力度上都超过前者。当然，后者最终也没有完全超越主客二分的认识论哲学思路，仍然有相当的局限性。

二、人生在世与美学的哲学基础

建立美学的哲学基础，在我们看来，要从人生在世这一存在论维度切入。所谓人生在世，简言之，即人在世界中存在；展开说，即人与世界在相互依存融为一体的关系中双向建构、生成发展。

人生在世由三种要素构成：世界、人、人与世界的关系。

先说“世界”。世界不能理解为亘古就有、与人无关的物质实体，而应当理解为与人息息相关、有人置身其中的现实世界，即马克思所描述的此岸的现实日常的生活世界，通过实践活动历史地建构起来的人化世界。世界是多层累的。英国哲学家卡尔·波普尔曾把世界分为三个：“世界 1”是物质的客观世界，它是包括四时更替、山川河海的大自然；“世界 2”是主观的精神世界，它充满欲望、情感理性与思想；“世界 3”是精神或生物的产物，其中含有由国家、社会、宗教、语言等所构成的文明与文化。这三个世界构成了人们生存于其中的现实世界。人们可以在这个现实世界中发现历史、现在和未来，从中引导出各种类型的生活样态。譬如，有人整天生活在回忆中，有人在孜孜不倦地为未来奋斗，也有人沉沦在平淡如水的时光中，打发着失去弹性的当下现实。

次说“人”。在日常观念中，人是一种很自然的存在，“他”在蓝天下、大地上吸人和呼出一切自然力，似乎不值得思考。但在人类思想中，人却一直是一个母题。从某种意义上说，整个人类思想史，就是探究“人为何物”或者“人是谁”的历史。早在上古时代，中西方思想就开始了关于人的思考。中国原始儒家和道家不仅思考人，而且重视做人，儒家追求做仁人、圣人，道家追求做真人、至人。西方古希腊时代，苏格拉底便提出认识人自己的箴言，以后在很长时间内，西方思想界坚信人是理性的动物。中世纪神学从上帝造人的角度来思考人，把人的感性存在视为原罪。近代哲学把人简化为认识、支配、征服自然的主体。现当代西方思想界虽然出现了反弹，抛舍人的主体性神话，但却并未抛开人，而是转过来从各个不同的角度回到感性的生活世界，于是，非理性的、当下生存的人被提上哲学思想的前台。马克思的独特贡献，是注重人的社会性和现实性，把现实的人理解为“一切社会关系的总和”。

再说“人与世界的关系”。人与世界的关系，根本上是一种生存关系。生存关系包括人与自然、人与社会、人与人、人与自我的关系等。这些关系呈现出多种多样的模式。譬如人和自我的关系：在西方中世纪，神学一再告诫人

们，身体是恶的，是原罪，人必须折磨自己的身体才能使灵魂升入天堂。文艺复兴以后，解剖学产生，人们又中性地把自己的身体视为机械。19 世纪末至 20 世纪初，弗洛伊德等精神病学家和心理分析学家揭示了人的潜在生命欲望，使人与自我的关系突然变得复杂起来，以至形成一种互相缠绕、说不清道不明的局面。在今天的背景下，身体似乎已与灵魂紧紧结为一体，不再是自我的耻辱。许多艺术家甚至试图调动身体的诸种感觉，重新体认、揭示、阐发身体与世界的关系和人自身的存在状态。人与人、人与社会的关系也是一样。中国原始儒家强调个体对于社会历史的责任感，把仁、忠、孝以及“己所不欲，勿施于人”等作为处理人与人、人与社会关系的规范和指导原则。西方基督教也强调“爱你的邻人”，讲求人与人的和睦相处。然而，中国原始道家却追求另一种关系模式，主张鸡犬之声相闻而老死不相往来，人与人之间始终保持在一种虚静、自然、素朴的状态。法国思想家萨特以“他人就是地狱”的名言，表达了他对人与社会关系的一种特殊体认。马克思通过对资本主义社会赤裸裸的金钱关系的分析，也揭示出一种异化了的社会关系。至于说人与自然关系的不同模式，那就更不用多说。广为流传的“环保”一词表明，人与自然之间至少有两种关系模式：一种是人对自然的宰制、掠夺、滥用和破坏，一种是人与天地万物融为一体、和谐共存。

从根本上说，美学所遭遇到的一切哲学问题都导源于人生在世这一总问题，因而美学的哲学基础的建立，必须从人生在世切入。

首先，人生在世揭示出，人不能离开世界而孤立地存在，世界也不能离开人而单独地存在。离开人、与人无关的世界是没有意义的，离开世界、与世界无关的人也不再是人。进一步，人自始就牵挂着世界，在世界中存在，世界自始就牵挂着人，有人置身其中，存在其中。正如熊伟所说：“人不在世则已，一在世就是我在，世在，我与世同在。”① 这里，我们获得了美学研究的一个基本哲学识度，美既不能到与人无关的物质世界中去寻找，也不能到与世界无关的人那里去寻找，而只能到人与世界的关系中寻找。一切审美现象、审美活动、审美形态都在人生在世中发生、生成，因而都必须从人生在世出发来理解。

其次，人生在世揭示出，人与世界的关系是一体圆融、双向建构的生存关系。在这种生存关系中，一方面自我创造，开启自身的存在意义，使自己不断地向人生成，另一方面又开启世界的存在意义，使世界不断地生成为属人的世界；这也就是马克思所说的人向人诞生和自然向人生成。在此，我们又可以取

①熊伟：《自由的真谛——熊伟文选》，中央编译出版社 1997 年版，第 136 页。

得美学研究的另一个哲学识度，那就是：一切审美意义和审美价值的追问都必须突破主客二分的单纯的认识论思考框架，深入到人类生存实践活动的历史现实层面，深入到人和天地万物的存在意义和存在价值发生显现的始源境域。

最后，人生在世还揭示出，人不是作为一个现成的实体摆放在世界上的，世界不是一个现成的、等待人来摆放的容器，生存也不是现在的人在现成的世界上吃喝拉撒，而是相反，无论是人、世界，还是生存，都处在一种永远的生成状态，一种永远向着可能生存的、未完成的、不定型的状态。正是这种永远的生成状态，展示着人生在世的无限性和非现成性，同时也揭示出美学研究的又一个重要的哲学识度，即突破现成论框架，转向生生不息的生成境域，探究审美现象、审美活动、审美关系、审美形态、审美经验、艺术审美、审美教育等。

总之，深入到人与世界的关系中，深入到生存实践中，深入到生成境域中反思人类的审美现象，这就是从人生在世展示出来的美学研究的哲学视野。

三、确立当代中国美学的哲学基础

我们认为，当代中国美学，应当以马克思主义的唯物史观为哲学基础，即以马克思的实践论和存在论为主干，同时吸收人类思想史上各种哲学思想的精华，来确立自己的哲学基础。我们的理由有三。第一，马克思的实践论和存在论从人与世界相互依存、双向建构的历史实践着眼来审视人生世界，把人生世界理解为以实践为根基和纽带的、由自然社会和人相互统一的现实生活世界，因而是一种最有现实精神、论域最广、最有深度的学说。第二，马克思实践论和存在论的根本取向，乃是要走向现实的人生和人的实际生活进程。用马克思自己的话说：“德国哲学从天国降到人间；和它完全相反，这里我们是从人间升到天国。这就是说，我们不是从人们所说的、所设想的、所想象的东西出发，也不是从口头说的、思考出来的、设想出来的、想象出来的人出发，去理解有血有肉的人。我们的出发点是从事实际活动的人。”① 因此，它尽管诞生于 19 世纪，但仍然具有充分的现代性和开放性，具有鲜活的生命力。 20 世纪 60 年代，萨特在其《辩证理性批判》中，就认为存在主义可以包容在马克思主义之中。以法兰克福学派为代表的西方马克思主义，是西方 20 世纪思想界至关重要的一个学派。 20 世纪 60 年代以后的西方结构主义、解构主义、后现代主义以及各种左派理论，几乎处处可见马克思实践论与存在论的思想闪光和重要影响。甚至，在海德格尔的著述中，我们也可以找到和它相当接近的论

①《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1995 年版，第 73 页。

述。第三，马克思实践论与存在论的基本精神与美学的基本精神内在契合。马克思实践论与存在论始终关注现实、关心人生，始终在人类自我创生的历史进程中启示人类自由解放的道路和远景。同时，如有的学者所说，它始终作为“打量世界的眼光，认知世界的识见，观照世界的视界，变革世界的方案”①，把改变世界，把对于现存世界和历史的分析批判当作自己的本真使命，因此，最富有人文关怀和人生哲学的基本精神。这与美学的基本精神是高度一致的。我们知道，今日之美学不仅专注于艺术和审美活动，而且应当从审美观上升、拓展为世界观和人生观，应当关注人间的冷暖、世态的炎凉，应当为现实人生指引出到达理想存在状态的光明大道。

先说马克思的实践论。

实践一词，英文为 Practice 或 Practise，历来有各种界说。国内哲学界、美学界的主流意见认为，实践指的是人类能动地改造和探索现实世界的客观物质活动，或者说，以制造和使用工具为标志的物质生产劳动。在我们看来，这个主流意见的不足有三：其一是忽略了实践的存在论维度；其二是把人类其他的实践形态排除在外；其三是仅仅从人与自然的关系着眼来界说实践，而悬置了人与世界其他层面的关系。

其实，查考西方实践哲学史可以发现。实践并非指物质生产。古希腊哲人多以实践指陈道德活动。柏拉图曾经把实践看作国家公民的正义行动和善良行动。亚里士多德开创了实践哲学，对实践与生产作了严格区别，认为实践即以自身为目的的伦理政治行为，它几乎涉及人的全部生活形式。康德批评了流俗对实践概念的普遍误解和误用，这就是把认识领域内的活动与道德领域的活动混为一谈，他的《实践理性批判》也把真正的实践定位在与人生联系更为密切的道德领域，并上升为本体和无限。黑格尔一反康德的理论，认为实践是有限的，认识才是无限的，世间不存在认识无法把握的对象，物自体应当回到认识领域，这样一来，实践不再高于认识，反而成了理论认识通往真理的一个环节。费尔巴哈又反黑格尔，把物自体从神性天国置回现实人间，落实为感性的实践。但费尔巴哈所谓的实践，仅仅是指私人化的吃喝住穿、满足情欲、享受对象、动物性的自然活动行为。

马克思的实践概念首先是在继承和批判西方传统实践观念、特别是德国古典哲学（尤其是费尔巴哈和黑格尔）的实践概念的基础上形成和发展起来的。他在《1844 年经济学哲学手稿》、《关于费尔巴哈的提纲》直到《资本论》等一系列著作中，坚持把实践理解为人的感性活动，理解为人类自我创化并变革

①杨学功：《世界观的概念和马克思的现实生活世界观》，《河北学刊》 2004 年第 2 期。

世界的现实活动，人向人生成和自然界向人生成的历史过程，理解为整个感性生活世界的根本基础。这里，实践概念既包括最基础的物质生产活动，又包括政治活动、道德活动、审美艺术活动和其他种种精神生产活动，以及广大的日常人生活动。实践概念涵盖着人的整个社会生活。我们认为，这一理解符合马克思的历史唯物主义实践观。

其次，马克思的实践概念与存在概念是内在融通的。实践的根本内涵就是指人的最基本的存在方式。人的历史现实的存在，环绕在人类周围的感性世界（包括人化和未人化的自然界、物质生产和生活的各种条件、社会机构、政治制度、文化设施、人伦体制等）的存在，都是在漫长的历史实践中不断生成、建构出来的。人是实践的存在者。人的存在过程，就是人通过实践开显自身的存在意义和周围世界的存在意义的历史过程。人的理想存在状态，也只能通过实践才能达到。由此可见，马克思的实践论内在地含摄着存在论维度。

最后，马克思的实践概念是生成性的。他认为，感性个体的实践造成了个人的感性世界，人类总体的实践造成了人向人诞生和自然向人生成的历史行程和整个人类的生活世界。感性个体及其实践虽然都是有限的、短暂的，但人类总体的实践都是无限的、永恒的、生生不息的。正是感性个体与人类总体交融、统一的实践，造成了人生世界的日新月异。

再说马克思的存在论。

马克思的存在论是以实践为根本基础的社会存在论。马克思对人的存在的理解，经历了一个从“自我意识”到“人自身”再到“现实的人”，即从理性存在到感性自然存在再到社会存在的转变过程。最初，他受青年黑格尔派的影响，视人的存在本质为“理性”、“自我意识”。以后，在费尔巴哈人本主义的影响下，他把人的存在看作“人本身”，即感性自然的肉体存在。最后，他告别费尔巴哈，把人定位于漫长实践中生成出来的社会存在。马克思的存在论的基本特色有三个方面。

第一，与实践论紧密结合。他始终从实践出发来审视人的存在，强调实践对人的存在的生成、建构作用和人在实践中的能动作用。马克思认为，人的现实存在、人周围感性世界的存在，都是从漫长的实践中历史地生成、开拓出来的。因此，从实践出发，不仅可以寻找到人类自我创生的证明，而且可以寻找到属人的自然界产生的证明。同时，马克思指出，人的存在与世界的存在又是在实践中双向建构、同步发展的，“只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一

部分发展起来，一部分产生出来”①。这一点直接为美学提供了存在论根基。

第二，始终紧扣现实生活来理解人的存在。现实生活是人的存在的特定历史境域。从现实生活出发，对人的存在进行历史反思和现实揭示，是马克思的存在论区别于其他一切存在论的内在本性之一。马克思认为，人“不是某种处在幻想的与世隔绝、离群索居状态的人，而是处在一定条件下进行的、现实的、可以通过经验观察到的发展过程中的人”，是“从事实际活动的人”②.只有这种现实的人，才与康德所说的那种既高又玄的理性存在，黑格尔所说的那种绝对理念自我复归的精神实体，费尔巴哈所说的那种无世界性的现成实体根本区别开来，才真正成为历史性的、社会性的存在。

第三，始终从具体的社会关系出发思考人的存在。诚然，马克思是肯定人的自然存在及其意义的，他说：“全部人类历史的第一个前提无疑是有生命的个人的存在，因此，第一个需要确认的事实就是这些个人的肉体组织以及由此产生的个人对其他自然的关系。”③ 但是，人的自然存在并没有独立的意义，“吃、喝、性行为等等，固然也是真正的人的机能。但是，如果使这些机能脱离了人的其他，并使它们成为最后的和唯一的终极目的，那么，在这种抽象中，它们就是动物的机能”④；在马克思看来，“只有在社会中，人的自然的存在对他说来才是他的人的存在”⑤。人就存在于错综复杂的社会关系中。人的社会关系决定着人的生存方式和人的社会存在本质。因此，人在其现实性上是一切社会关系的总和。人要实现理想的存在状态，也必须通过变革现存社会关系和社会存在状态才能达到。

当然，在马克思那里，实践、现实、社会关系不是彼此分割的三个视野，而是一个统一的整体视野，也就是实践论与社会存在论统一的视野。

美学以马克思的实践论与社会存在论作为哲学基础，还需要借助自由概念和范畴作为中介，因为自由乃是通向审美的根本途径，也是哲学通向美学的桥梁。

我们认为，自由只是对人而言的，只有人才追求和叩问自由，只有人才有

①马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第126页。

②《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1960年版，第30页。

③《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年版，第67页。

④马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第94页。

⑤马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第122页。

自由；自由产生于人的生存实践，体现在生存实践中的人与自然关系、人与社会关系、人与他人关系以及人与自我关系；自由标示着富有诗意的、理想的人的存在状态；自由作为哲学范畴，根本含义是指人通过自己以物质生产为基础、包括审美活动在内的全面的人生实践而获得的超越和解放，即从他者他律的束缚中摆脱出来，而以自己为根据，自己决定自己，自己选择自己，自己如此地开显自身的存在意义和世界的存在意义。其中，人对自然必然性的认识和支配只是自由的一种表现形态，而不是全部，不可与整个自由概念等同起来。

自由概念的发展在西方思想史上有一个漫长的历史行程，但是，直到德国古典哲学，它才真正被提升为美学范畴，才与审美发生内在联系。康德把自由设定为整个哲学大厦的拱顶石，把自由在感性现象界、自然界、经验界的显露设定为审美的根本。黑格尔把自由看作绝对理念不断显现自己、展开自己、转换自己、发现自己、回复自己的历史逻辑过程，认为“人必须在周围世界里自由自在，就像在自己家里一样，他的个性必须能与自然和一切外在关系相安，才显得是自由的”①；正是这种自由的绝对理念的感性显现，便产生了美。

马克思是在实践论与存在论的整体框架内统一思考自由问题的。如前所说，按他的思考，实践既包括人类改造自然的物质生产劳动，也包括人类改变现存社会关系和社会制度的革命实践，同时还包括人类日常生活交往的广大人生实践。人生在世，既存在于与自然的关系中，更存在于与社会的关系中，也存在于与他人的日常交往关系中；因此，自由也表现为三种基本形态：一种是在人与自然的关系中，即物质生产劳动中取得的自由，这主要是认识和支配必然性的自由；一种是在人与社会关系中，即变革社会的革命实践中取得的自由，这主要是人作为社会存在所获得的自由解放；另一种是人与他人以及人与自我的关系中，即日常人生实践中的自由，这主要是感性个体获得的自我超越。

根据马克思的观点，认识和支配必然的自由并不具有本体论的意义。马克思指出，“自由王国只是在由必需和外在目的规定要做的劳动终止的地方才开始；因而按照事物的本性来说，它存在于真正物质生产领域的彼岸”②。人的存在是社会性存在，决定人类生存自由与否的根本因素是社会关系、社会制度，只有改变现存社会关系和社会制度的革命实践所取得的自由，才是本体论意义上的自由，才对人的自由生存作出本体论的承诺，才标示出人生在世的最高目标，标示出理想社会和理想的存在方式。所以，马克思把未来共产主义社

①黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第332页。

②《马克思恩格斯全集》第25卷，人民出版社1974年版，第926页。

会称为“自由人的联合体”，并描述道：“代替那存在着阶级和阶级对立的资产阶级旧社会的，将是这样一个联合体，在那里，每个人的自由发展是一切人的自由发展的条件。”①

人类日常生存实践中的自由，人在与他人以及自我的关系中所取得的自由，是马克思自由理论的一项重要内容。马克思的上述论述实际上已经给我们指明：自由体现在人类日常生活和人生实践之中；只有当物质生产和物质生活达到一定的丰富程度，人们才有可能从事自由的精神文化创造，才可能取得真正自由的存在方式，享受真正自由的精神生活。在《德意志意识形态》和《1857—1858年经济学手稿》中，马克思设想了人们的未来生活图景：社会分工达到自行调节的程度，人们可以自由地安排自己的活动，譬如，上午打猎，下午捕鱼，傍晚从事畜牧，晚饭后从事批判，完全不受分工的限制，并且人的能力获得全面的自由发展。

自由是从美学的哲学基础向美学的内在问题过渡的中介概念，也是从人生在世、实践一存在向审美现象、审美活动过渡的中介环节。按照我们的理解，人在生存实践中，在内不受功利欲望的支使，在外不受他者他律的限制，而全身心沉浸于天地万物一体的关系，与天地万物一道，自己如此地生成、显现、运作、存在，便是人生在世的自由状态。人生在世一旦达到自由状态，审美情境就会应运而生。

第二节　美学的内在问题

一、审美关系与审美活动

美学不能绕过美与美感两大主题。但我们知道，美与美感只是在审美关系、审美活动中才得以产生和形成的，也只有置于审美关系、审美活动中才可能得到准确的理解和说明。离开审美关系、审美活动，美是子虚乌有，美感是无本之木、无源之水。从这种意义上讲，审美关系、审美活动应当成为美学思考的起点、重点和焦点。

审美关系从属于人与世界的关系。关于人与世界的关系，历来有两种基本的解释模式：一种是“人一世界”一体模式，一种是“主体—客体”二分模式。在前一种模式中，人与世界的关系被解释为不分主客的、内在的、相融相通的关系；在后一种模式中，人与世界的关系被解释为主客二分的、外在的、

①《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年版，第294页。

对象性的、认识桥梁型的关系。与此相应，人与世界的审美关系也有两种基本的解释模式。

很长时间以来，美学界常采用主体—客体二分模式来解释审美关系。这种解释存在着重大的理论失误，那就是把审美关系加以实体化和现成化。照主体一客体二分模式讲，审美关系产生之前，早已有一个既定的、先在的、实体化的审美主体存在，这个审美主体拥有特定的审美态度和审美能力，同时也早有一个永恒的、不变的、实体化的审美客体存在，这个审美客体拥有普遍的美的形式、结构、属性和规律。审美关系就是由审美主体与审美客体支撑与搭建起来的认识关系，它起自于审美主体对审美客体的反映、感知和认识。

我们不同意主客二分的认识论模式，而主张按照人一世界一体的存在论模式来解释审美关系。

第一，审美关系不是认识关系，而是体验关系。因为，在认识关系中，主体的目标是求得对客观事物内在属性和内部规律的认识，形成知识体系。审美关系则不同，它虽然含有一定的认识因素，但其根本目标却不是求知，不是获取符合客观事物本来面貌的真理，而是从事物的色相、秩序、形迹上领悟和体验人与世界的存在意义，进入一种物我圆融、人与世界一体的境界。譬如，我们审美地欣赏“人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中”，就不是追求关于静夜、花鸟的物理知识，而是从那个宁静的春夜、岑寂的春山、惊叫的春鸟以及山间的春涧所构成的诗性境界中，感悟和体验到一种“片刻即永恒”的禅意或存在意义。

第二，审美关系在逻辑上先于审美主客体，而不是审美主客体在逻辑上先于审美关系。这一点我们前面已经讲过。当然，应该承认，审美关系与审美主客体在事实上是同时发生、同步发展、互为前提的。但是，在理论上，根据逻辑在先的原则，审美关系却必定先于审美主体或审美客体。理由之一是，审美关系（活动）之外或者之前，不存在任何现成的审美主体，也不存在任何现成的审美客体。如果离开了审美关系（活动），即使是最富于创意的艺术家和最富有经验的鉴赏家，也算不得审美主体；即使是最伟大的艺术作品和最优雅的田园山水，也不是什么审美客体。人能否成为审美主体，世界能否成为审美客体，都取决于审美关系。审美主客体是在审美关系（活动）的状态中生成和存在的。理由之二是，审美主体是审美关系中的主体，审美客体是审美关系中的客体。审美关系是审美主客体的逻辑确定者。譬如说，我们只能在“采菊东篱下，悠然见南山”的审美关系和审美状态中，才能把陶渊明确定为审美主体，把南山确定为审美客体。可见，人之所以被称为审美主体，世界之所以被称为审美客体，其根本前提在于二者已经处在审美关系中了。

第三，审美关系本身是在人生在世的意义关系中，在人的具体生存实践中，在人的生活实践的时机性境遇中当下生成的。在进入特定的审美关系之前，每个人都一向置身于自己的人生实践，融身于自己的生活世界。环绕在人周围的世界也一向与人相互依存、相互牵引、相互建构、相互显发。人生在世，人的生存实践，永远是审美关系发生的根基。但是，人并非每时每刻都处在审美状态，世界并非每时每刻都成为审美对象（客体），人与世界的关系并非每时每刻都呈现为审美关系。世间不存在绝对的、无条件的审美关系，只存在特定条件、情境、机缘下当下生成显现的审美关系。一切从生生不息的生成之流中截取出来的静止的、固定的审美关系，都是抽象的，也是无根的。

第四，审美关系具有多层次性和流变性。人与世界的审美关系是极其复杂、丰富、多层次的，处在审美关系中的主体（人），不是单个人的抽象物，而是一切现实的社会关系的总和，是自然性与社会性、物质性与精神性、现实性与历史性的多重统一；处在审美关系中的客体（世界），同样不是孤立的、单独的物质实体，而是包含着自然的、社会的、人文的多种因缘的汇合。这样，审美关系就必然呈现为多层次的动态结构。同时，我们还应当注意到，审美关系不可能停留在一定固定的水平和层次上，而会不断地生成、变化和发展。这种生长、变化、发展，不仅体现在人类总体与世界的审美关系中，而且体现在感性个体与他的世界的审美关系中。就前者而言，不同时代、不同历史阶段具有不同的审美关系，从早期原始巫术礼仪、神话传说到今天的审美活动，人类与世界的审美关系就已经发生了翻天覆地的变化。就后者而言，不同的感性个体与不同的世界产生不同的审美关系，同一个感性个体在不同的人生阶段、不同的情境下与世界形成不同的审美关系，就是同一次审美活动中，审美关系也处在不断的流变状态中。

第五，审美关系是人与世界之间的自由关系。自由首先表现为超功利性。在审美关系中，审美主体不是追求对象的有利、有用、有益和自身的欲望满足，而是以自己的虚怀去领悟对象的虚无，即虚化的存在意义和人生内容，因此，审美主体在外不受他物的束缚，在内不受欲望的限制，而完全由自己做主。其次，自由表现在审美主体始终关注对象的意义形象，并且环绕这一意义形象而展开自由想象和联想，自由地展开自己的心灵形式，而不是专注对象的物质实存和物理属性。最后，自由还表现在审美是人与世界之间的精神情感交流。这种精神情感交流常常呈现为心物交融、物我两忘、你中有我、我中有你的同情、移情状态，产生精神上的自由和满足。

归结起来，我们认为，所谓审美关系，就是根植于人生在世的审美主体与审美对象之间的自由情感关系。

审美活动与审美关系属于同一层次的概念，二者如呼如吸，密切相关，如一个硬币的两面，不可分割。审美关系含于内，审美活动显于外。审美关系的外在展开是审美活动，审美活动的内在构成是审美关系。审美关系是通过审美活动而建构起来的，而审美活动则只有通过审美关系才得到体现。

审美活动是人类基本活动和生存方式之一。它和人类的其他活动和生存实践方式具有一致性与共通性，这就是有需求，有目的，有凭借。审美活动的根本动力是人的审美需要。审美需要与功利需求、求知欲望在地位上相并列，内涵上有不同。大家知道，人如果只是拥有财富，拥有知识，那么他的生活还不完善。人需要全面地完整地表现自己、确证自己。马克思指出，人与动物相区别，“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造，而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且处处都把内在的尺度运用到对象上去；因此，人也按照美的规律来建造”①。追求全面完整的生存形态，按照美的规律来建造，正是人的审美需要。审美需要不仅能唤起人不断创造自己生命价值的激情，而且能激励人不断以审美理想为指导塑造自己全面完整的生存形态。

从理论上说，有需要必有目的，目的由需要而产生。在某种意义上审美活动是有目的的，它的目的不是外在功利的追逐，而是对审美境界的追求。审美活动一旦发生，便必然向审美境界发展。同时，审美活动也有凭借，这种凭借体现在审美主体始终结合着审美对象（客体），并且，较之人的其他活动模式，如认识活动、功利活动、道德活动等，审美活动中主体与对象（客体）的结合更是一种内在的交融合一，更表现为主体与对象（客体）之间的精神对话和情感交流。

审美活动作为审美关系的展开和生成，相对于审美客体和审美主体，如前所说，在逻辑上是在先的。不存在外在于审美活动的、独立自在的审美客体或审美主体。只有在审美关系、审美活动之中，才能形成所谓的审美主体与审美客体；只有通过具体的审美活动，主体才成为现实的审美主体，对象才成为现实的审美客体。海德格尔就曾经按照艺术是存在真理的自行置入作品的观点举例说明这个道理。在他看来，如果没有通过审美活动来揭示“存在的真理”，一个艺术品就和一个一般的物品没有什么两样，在教堂和住宅可以看到建筑和雕塑，这些作品就是自然和现存的东西，与物的自然现存并无二致；一幅画挂在墙上，就像一支猎枪或一顶帽子挂在墙上一样；当一些艺术品被转到另一处展览、人们运送这些作品时，就像从鲁尔区运出煤炭，从黑森林运出木材一

① 马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第97页。

样；战役中的士兵把荷尔德林的赞美诗与清洁用具一起放在背包里，贝多芬的四重奏被存放在出版社的仓库里，就像地窖里的马铃薯一样。所有艺术作品都具有这种“物因素”，它们总是被遮蔽、晦暗于这些“物因素”中，只有在审美活动中，这种“存在的真理”才从这些“物因素”里生发、揭示出来，无蔽地敞开出来，只有在这时，艺术品才生成为现实的审美对象，主体才成为现实的审美主体。

审美活动、审美关系偏重于客体方面的呈现便生成为各种各样的审美形态；而审美活动、审美关系偏重于主体方面的体现便是丰富多样的审美经验。下面分别加以说明。

二、美与审美形态

上文说过，传统美学关于美的思考范式是追问“美是什么”。这一思考范式得以确立的前提是对美的实体预设。实体主要包括两种：一是客观实体，一是主观实体。

客观论美学坚持美的客观实体预设，认为美存在于人们所感知的外在事物上，是物质世界本身固有的形式、结构、属性、规律；从客观外在事物可以找到何者美、何者不美的确切标志；而且，这种美是与人无关的、永恒不变的客观实体或实体的客观属性。如大自然的山水、花鸟之美是从来就有的，人类产生之前就存在了。

主观论是美学坚持美的主观实体预设。它看到，审美活动并非由客观外界的种种形式属性决定的，而是由人的不同的精神态度、心理因素决定的。同样的一方山水，有人感受为“白云回望合，青霭入看无”；有人感受为“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”；有人感受为“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”；还有人感受为“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞，晓来谁染霜林醉，总是离人泪”，如此等等。所以，它主张美在主观，是心灵所具有的精神、态度和情感。

以上两种实体论表面相反，实质上在思维方式上是一样的，即都持现成论，都把美看成或由客体或由主体决定的、外在于具体审美关系、审美活动的，永恒不变、普遍有效的实体存在。

然而，在我们看来，美当然是存在的，但美不以任何现成实体的形式存在，而只能以当下生成的境界方式存在，以当下显现的意义形式存在。境界与意义又只能在人的生存实践的时机性境遇中才得以发生。因此，应当从人生在世的生存实践着眼，从当下生成的时机境遇着眼，用生成论而不是现成论来思考美。

我们的总体看法是，人生在世即人的生存实践，是解答全部美学问题的本体论根基。人生在世的生存实践生成了审美活动、审美关系。在具体的审美活动、审美关系中，主体与客体相互依存，双向建构，生成了现实的审美客体和审美主体，生成了美和美感。美与美感同时发生，同步发展。这里美指的是广义的美，甚至包括审美意义上的丑，它是指审美活动建构起来的、能激发主体美感的审美对象（客体）及其所呈现出来的存在方式和存在状态，它是人与世界一体圆融、有限与无限和谐统一的自由人生境界的对象化和感性显现；美感指的是审美活动中与审美对象（客体）同时建构起来的审美主体所呈现出来的存在方式和存在状态，它体现为主体直观到了这种超越现实功利、伦理、认识的自由人生境界、体验到了人与世界的存在意义而产生的自由感、幸福感和愉悦感。

审美对象（客体）和审美主体、美和美感，是相反相成、对立又对应的。与主体的美感、审美经验相对应，审美对象（客体）也与日常生活中的功利对象、伦理对象、认识对象有明显的分野。一般地讲，功利对象、伦理对象以其对人有利、有用、有益的物质形态呈现在主体面前，引发主体的意志或欲望冲动；认识对象以其物理属性、特性、本质、规律呈现在主体面前，引发主体的求知意向。而审美对象作为自由人生境界的对象化和感性显现，则呈现出如下特点：其一，它是情景交融、人与世界一体的人生形象；其二，它是主体能“直观自身”，并与之产生精神情感交流的意义形象；其三，它是超功利的、虚化的、气韵生动的自由形象；其四，它是能唤起主体的联想、想象，使主体从有限的存在趋向无限的存在意义的超越形象。

审美形态可理解为人对不同样态的美（广义的美）即审美对象的归类和描述，它是审美活动中当下生成的自由人生境界的对象化、感性表现形式和具体存在状态。由于美作为审美对象不是对象性的物质实存，而是人与世界和谐化一构成的自由境界的显现，因而审美形态既与主体相关，更与客体相涉；既是人类在审美活动中在对象（客体）世界中直观自身所形成的对象性基本样态，又是对审美活动中被感受的对象存在样态的逻辑归类。审美形态的形成发展既有现实的根基，又有历史的根据，也与人类的思维方式、语言、民族文化精神有着密切的关系。

我们知道，人生境界是多样的。因为，人生是一个不息地创造、生成、动变的过程。人与世界之间存在着错综复杂的关系。人生在世的每一个当下情境都像一个瞬间，融汇着过去、未来和现在，交织着人与自然、人与社会、人与人、人与自我的关系，凝结着政治的、道德的、日常的各种质素。这样的情况下，审美形态就显得丰富多彩：有“竹喧归浣女，莲动下渔舟”的清丽、轻

快、柔婉、淡雅，有“落日照大旗，马鸣风萧萧”的雄壮、粗犷、威猛、激烈，有在人生实践及其历史奋求中必然经历种种挫折和磨难的忧患、悲怆、激愤、哀怨，有含着微笑向陈旧的社会制度、历史传承、风俗习惯、卑劣人性、乖讹行为告别所引起的嘲弄、倒错、讽刺、诙谐、幽默等，也有将人生价值夷为平面的荒诞，还有毁损和消解人生自由的丑等。而对上述种种审美形态在逻辑层面上加以归类和描述，在西方就有崇高与优美、悲剧与喜剧、丑与荒诞等审美范畴，在中国则形成另外一些审美范畴，如中和、神妙、气韵和意境等。

三、美感与审美经验

在日常经验中，人总是以自然态度来看世界的。依据自然态度，世界不仅是主客分离的，而且是由许许多多个体组成的。这种情况下，如果要全面而深入地认识世界，如果要从更高的层次上把握世界的同一性和规律性，人就必然具有一种将世界各种纷繁复杂的个体加以归类、整理、综合的能力，一种透过现象掌握本质的能力。这种能力，我们称为知性或理性。与知性或理性相对应的是感性与欲望。感性是通过感官掌握个别现象，为知性提供感觉材料的能力。欲望是对满足需要的外部事物的渴望和追求。在以知性结构为主的日常生活中，理性能力素来被看作主体能力的内核和支柱，它高于且优于感性和欲望；感性和欲望属于浅表层次的人生经验，它们服务于理性，并受理性的支配和控制。

审美经验则不同。审美经验亦称美感经验，简称美感。如前所说，美感或审美经验体现为主体直观到了超越现实功利、伦理、认识的自由人生境界，体验到了人与世界的存在意义而产生的自由感、幸福感和愉悦感。这一种是感性的人生经验，感性在其中起着举足轻重的作用，但它又不同于感官欲望。审美经验与理性认识以及其他一些感性经验相比，有以下三个特点。

1. 在审美经验中，感性本身即是有意味的形式

认识活动呈现为知性的秩序。在知性秩序下，感性自身并没有意义，或者说，它的意义外在于自身。因为，任何一种感性经验，都仅仅只是为理性提供感觉材料，这种感觉材料必须经过理性抽象、整理、概括之后，才成为形式，也才有意义。所以，认识论勃兴之初，笛卡儿就以怀疑为起点，排斥和悬搁感性，他提出的我思故我在，凸显了思想、理性在认识活动中的绝对优先地位，并开启了以思想证存在，以理性证感性的思路。

审美与感性血肉相关。从起点看，审美发生于人与世界的感性交往。从过程看，处于审美状态的世界始终呈现为生机勃勃的感性世界，处于审美状态的人始终是洋溢着生命活力的感性个体。从终点看，审美最终到达一种气韵生

动、令人悦志悦神的感性境界。同时，在审美经验中，感性本身常常能显示出一种完满自足性，无须依靠知性的转化和提升就能让人感到富有意味。譬如，月的阴晴圆缺，山的起伏连绵，水的奔腾流泻，花的开放凋谢，树的生长荣枯，人事的流转升迁，以及种种呈现在审美状态下的色彩、线条、形体、声音等，本身就向人绽露和诉说着一种存在的意义，本身就是如克莱夫·贝尔所说的“有意味的形式”。

2 在审美经验中，感性整合着理性

在认识活动中，理性是超越的。理性的超越表现在它不停留在感觉材料和感性经验的直接性和素朴性上，而要穿越感觉材料和感性经验，透过现象看本质，上升到概念、判断、推理，概括和抽绎出真理和普遍意义，最终制成知识论体系。

审美则不同，它不是透过形形色色的感性事物去探索天地万物的普遍形式、结构、属性、本质、规律，上升到理性认识，以求得符合客观事物本来面貌的真理，而是升达到人与天地万物为一体的、自由的、理想的人生境界。审美固然要超越，但审美的超越是不离感性的超越，而是具体的超越，是从有限发展到无限的超越。在这种超越中，人始终面对事物直接的感性展示，始终让事物自己显现自己，让事物的本质在感性现象中自行绽露，而并不刻意地到感性现象的背后去寻找事物的本质。这样一来，审美没有一个脱离感性的理性认识阶段。人的各种知性、理性、认识因素，事物的各种意蕴和意义，都交织在感性中，被感性融化和整合，就像盐溶解于水中一样。

3. 在审美经验中，感性提升着欲望

欲望是人的低级的感性心理素质。在日常生活中，欲望表现为对于功利对象的追求和占有，以及由这种追求和占有所带来的快感。为满足欲望而追求和占有对象，譬如，口渴的时候喝到一杯泉水，饥饿的时候吃到一块面包，用牟利的眼光去打量一棵古松等，人的感觉和心思全部集中在有利、有用、有益的对象实存上。这个时候，欲望支配和驱使着人的感性行为和感性心理活动。

在审美经验中，主体也追求和占有对象。因为，主体必须有特定对象相应和，才能产生美感。同时，美感作为一种高级情感体验，具有通过对象来交流和传达的先天倾向，如康德所谓“主观普遍的共同感”，胡塞尔所谓“先验意识”，都先天地具有朝向外在对象的意向性结构。

但是，审美地追求和占有对象，譬如以审美的态度和方式去欣赏清泉、面包和古松，主体所关心的是虚化的意义对象和对象意义。这种意义对象和对象意义所引起的，不是功利欲望满足的生理快感，而是与直观、想象、联想交织在一起的移情、同情、感悟、爱等超功利的精神愉悦，亦即美感。这也就是

说，在审美中，主体的感性行为和感性心理活动都朝向自由的精神境界，从而能获得美感，而把欲望提升到超功利的精神层面。

当然，美感、审美经验有其自己的结构和动态展开的过程，我们会在后面详细论述。

四、艺术和审美教育

艺术和艺术活动也是美学研究的核心内容之一。

艺术一词有狭义和广义两层意指。

狭义的艺术就是指艺术活动，它是一个围绕着艺术品，从创造到作品再到接受的全过程。艺术品是精神性的人工制品，是艺术家审美创造活动的结晶，它一旦进入接受者的审美欣赏活动，与接受者建立起审美关系，便生成、显现为最高层次的审美对象。

狭义艺术的生成构成有其基本的前提。首先，它必须有作者，作者是作为人工制品的艺术品的所从由来者。其次，作者对艺术品的制作、生产是独特的，它被称为“创造”，今天的人类生活中，可以被称为“创造”的活动已不多了。“创造”的独特性，在于艺术品的独特性，艺术品不是普通制品，它常常有多重意义，而不是单一意义，它让作品中的内容自为地出现，展示自己不作为功利价值而仅是自身的存在，正因为这样，它像一个最自然、尚未被人的功利性所网罗的物一般。再次，艺术品从结构上来说是多层次的，其内在意蕴存在着不确定性和空白，有待接受者的填补和确定。最后，艺术品必须被人审美地接受，否则它就不能成为现实的审美对象。艺术品是艺术家审美状态的封存，它的再生需要接受者的审美重建，并且，接受者由于自身的背景不同，他重建的审美状态在具体内容上与在创造者那儿的是不一样的。

狭义的艺术最集中、典型地体现、凝结了审美活动的诸方面，因此，美学可以通过研究艺术和艺术活动来把握一般审美活动。

广义的艺术指所有的审美现象，它不单展现为艺术品，而且展现在人生实践的方方面面。总之，凡是具有类似艺术品的存在特征的状态和现象，都可称为艺术的，比方说，具有艺术性的大自然可称为鬼斧神工的艺术，具有艺术性的生活可称为“艺术的人生”。

艺术的本源在人生在世，人的生存实践。艺术以最高的形式表征、创造和开显着不同的人生境界。艺术的旨趣是推进人生的美化。

美育即审美教育。审美教育也有狭义与广义两层意指。狭义的美育指有意识地通过审美活动，增强人的审美能力，提高人的整体精神素质，焕发人的精神风貌。广义的美育指通过审美活动，建构人向全面发展成长的存在方式，促

进人向理想的、自由的、健康的、精神丰满的人生成。

可见，无论是狭义还是广义的美育，都不只是增进个人修养学识的手段，而是内在地相关于人生在世，即以人生整体的培育、人生境界的提升为指归的，而且，都必须和只有通过审美活动才能实现。

美育常常被简单地理解为艺术教育，或者仅仅是提升个人修养的手段。这种理解没有充分地洞见美育的深度，尤其没有在较为深刻的基础上理解审美活动，不能见及美育与人生整体的关系。

审美活动是一种独特的人生活动，它之独特性不仅在于与求真、求善活动不同，而且在于：（1）以“感性”的方式最为丰富、全面地触及人生的真相，打动人的心灵；（2）不仅如此，它还提升人，在审美活动中，生活在片面性中、异化状态中的人得到了解放，人的本质力量得到了揭示，随着审美境界的获得与递进，人的生命境界也得到了提高。从上述意义来看审美本身，对于人生就是一种“培育”，美育的价值与根据深深地扎根在这一点上。

总之，美学理论，从审美活动出发，最后也是通过审美活动落实到审美教育上。审美活动可以说是美学中贯穿始终的理论基石。

第三节　审美与人生

通过以上两节的分析，可以见到审美与人的整体性存在方式、与人生实践有不可分割的密切关系。在此，我们需要进一步明确两点。

一、审美是一种人生实践

在前面两节的内容中，其实已基本上可以推证出审美活动是一种特殊的人生实践，是人的生存实践的一个重要组成部分，两者间有着内在的统一性。

首先，如前所说，实践不仅指物质生产活动，还包含着人类生活的各个方面，当然也包括人的艺术和审美活动。审美是人生实践的一个不可缺少的部分，我们常说人生大舞台，舞台小人生，这句话就隐含着我们对人生与审美密切联系的领悟和体会，那就是说，整个人生可以看作一个审美和艺术活动的舞台，同样，艺术和审美的舞台亦是浓缩着的人生实践，所以，审美活动和人生实践是紧密联系在一起的，它深深地扎根在我们的人生实践之中。

人类的生存实践可以分为有限的、片面的实践和无限的、全面的实践。有限的实践往往只同人的某一方面的单一追求（如单纯的求真、或求善、或感官欲望）相关。即使是欲望也总是无关整体的欲望，它只是某一种欲望，如性或饥渴，都只涉及人的感官欲望，因而它仅是肉体的，而与心灵、精神无

关，所以是片面的。而无限的实践，则体现人在与世界关系中的全面（而非片面）追求，其意志、欲望、理想、目标的实现，能够完整地体现人的多方面本质力量，并能在对象化过程中全面地在对象中显现出来，从而能在对象世界中直观自身。同时，就人与世界的实践关系而言，人在把自己本质力量对象化、在按照自己的意图作用于环境、生产出产品时，两种实践也大不相同，在有限实践中，生产者与环境、与产品是分离的，他的产品对于他，不是被占有就是占有他，用马克思的话说，就是“异化的”实践；而全面实践因为自我的投入与对整体性的求索，他的产品就是他本质力量的整体、全面的展现，自我和对象是合一而和谐的，这是真正的理想的实践、全面的实践、非异化的实践。从结果来看，有限实践的评价是局部的，它获得的只是部分与有限的满足，而无限实践的评价则是对自我本质力量在对象世界中得到全面实现的欣悦。

尽管人类理想的生存实践是全面的，但在现实中人们的生存实践常是有限的。在有限的实践中，人的活动不是偏于对象（求真），就是偏于自我（欲望与意志），所以不但是有限的，而且往往是片面的、不完整的，人的本质力量的整体性常常得不到全面表达和确证。审美则恰恰具有超越性和整体性，它属于无限、全面的实践方式，它为人的本质力量的全面发挥、自由表达和整体体认提供了最佳方式，体现了自我与对象之间整体的结合。同时，一定形态的审美活动总是呼应着一定形态的人生，并且总是在人生中获得内涵、意味和情调。如果说一种无限、全面的生存实践也有可能在现实中出场的话，那就是审美活动。所以，在日常的现实中，审美活动不仅是人类生存实践的一种样式，而且是与生存本身最契合、最相通的一种样式。

其次，审美活动本身就起源于人类的生存实践之中，并且伴随着人类的成长而成长。随着考古发掘的不断深入，大量出土文物都说明了审美起源于人类的生存与发展的实践。早在原始社会，审美活动就交织在祭神舞乐之中，成为原始人生存狂欢的一个组成部分。不过，在当时的人们眼中，它可能并不被视为审美活动，可能也不是为了求知、为了教化而从事这项活动。那种原始性活动，毋宁说是一种综合性的生存狂欢。在这里，有求知、有审美、有意欲，它们综合在一起，分不开、切不断。审美正是这种综合性活动的某一部分，逐渐为人所意识、珍惜、需要，最终获得了独立与发展。普里汉诺夫在他的著作《没有地址的信》中所举的很多原始土著部落人们的生活也很好地说明了，审美活动就产生于早期人类的生存实践活动中。当时人们的审美活动和生产活动以及其他活动是一而二、二而一的，很难区分开。以后，随着人类及其生存实践的发展，审美逐渐演化为人的一种独立的基本存在方式。在此意义上，我们

认为，审美就是一种重要的、基本的人生实践。

审美活动也是人的生存与发展实践的需要。鲁迅曾经说过，我们一要温饱，二要发展。温饱就是要生存，但仅仅有生存还是不够的，人们还要发展。从人类总体说，除了最基础的物质生产劳动以外，审美活动也极大地推动着人类的发展。如果没有审美活动，也许我们今天仍然在黑暗中徘徊，人类就不可能向更高的文明前进。从人的个体来说，不管什么人，在现实生活中都有可能会遇到各自的烦恼，不会一直一帆风顺，每个人都生活在有限实践中，都是有局限性的，在日常的社会生活中我们没有办法超越我们有限的生存，往往在这种情况下我们人就需要审美活动，需要借审美活动来帮我们摆脱和超越个体的有限性。在审美状态中，人往往可以忘乎所以，忘情地投入到大自然或文艺作品中去，从而从人的日常有限状态中超越出来，达到一种升华。在观赏大自然的美时，我们往往会觉得心旷神怡，觉得和大自然拥抱在一起，与大自然融为一体，这时候大自然不再是外在于我们的，而是和我们结为一体了；欣赏优秀文艺作品时也会有类似的审美体验。人们在这种情况下，达到物我两忘、物我交融，超越和摆脱了日常生活的种种烦恼，获得一种精神上的愉悦、享受和升华。所以无论人类个体和群体，要发展，就需要审美活动；而且，我们对文明的要求程度越高，我们的文化素养越高，我们对审美的要求也就会越强烈。所以古人说宁可食无肉，不可居无竹。现代人对审美的要求实际上是更加强烈了。科技越是发达，物质生活越是丰富，生活对人的压抑就越强烈，因此也就越需要精神生活的补偿。在现代社会中，科技至上主义对人文精神的挤压越来越强烈，种种异化现象扭曲了人的生活、人的精神，所以从某种意义上说，审美对于现代人发展而言更加重要。没有了审美，人就不是全面发展的人，人就会缺乏精神生活的充实。黑格尔曾经批判物质主义，强调人的精神对于物质而言的重要性，精神的贫乏比物质的贫乏更可怕。马克思提出人要全面地占有自己的本质力量，强调自然的彻底的人道主义和人的彻底的自然主义的统一，就是要塑造心灵健全的人、充实的人，全面发展的人，而审美在这个过程中有着不可替代的作用。

最后，审美实践一方面是人的生存与发展的需要，另一方面也是以人生实践为源泉的。审美创造与审美欣赏都离不开人生实践，审美活动需要在人生实践中不断地汲取营养，才能丰富和发展起来。就艺术创造这个最高级、典型的审美活动来讲，必须在生存实践中才能获得内涵。无数艺术实践证明，艺术品要取得成功，必须扎根于现实，从现实中获得灵感、材料与形式。现实主义作品自不必说；浪漫主义强调自我表达，强调理想，其实也是根植于现实的，其表达的情感、表现的倾向，都是对现实的应对，以相反的取向，引起与现实最

大的张力，从而使现实最痛切地得到体认，也是浪漫主义的成功之道；西方现代派艺术，则是以反讽的态度对待现实，现实在它那儿得到了曲折的表达。值得注意的是，艺术对生活的扎根，不仅仅是一般理解上的题材的获取，正如上所言，它同时也是主题、意向的获取、艺术表达机制的获取。中外艺术史上一切优秀作品无不是从人生实践中获取源源不断的养料，才获得艺术创造的成功，才有比较长远的生命。比如法国的艺术家罗丹的《思想者》，这件作品之所以取得了巨大的成功，就是因为截取了生活的一个瞬间，生动地刻画了陷入沉思者的神情体态。如果离开了对现实的深入的观察与摹刻，离开了具体的人生实践，就不可能创造出成功的艺术品。齐白石的作品，将水、莲花、蝌蚪这些东西在寥寥数笔中栩栩如生地刻画出来，这已经超越了对具体事物的描摹，而成为一种对人生、对生命的体验，成为人生实践的升华。以上这些例子都有力地说明，艺术和审美活动是和人生实践紧密地结合在一起的，审美活动是扎根于人生实践之中的，是我们人的基本的存在方式之一，它不是派生的、无足轻重的。人类没有它就不行，就不能生存，更不能发展。整个人类要健全地发展，审美活动就是不可或缺的。

从以上分析我们可以看出，审美就是人的基本存在方式之一，审美活动就是一种特殊的、即与人生本体最切近、最易相通的人生实践。

二、审美是一种人生境界

前面讲过，广义的“美”首先是审美活动中当下生成的自由人生境界的对象化、感性表现形式和具体存在状态，它不是现成的，而是在审美实践中生成的，因而表征着不同层次的、活泼跃动的审美体验。这些不同层次的审美体验实质上体现了不同层次的审美境界。

（一）境界与人生境界

“境界”一词曾在中国古代诗学中与“意境”混用，表达诗歌艺术造成的言有尽而意无穷的审美效果。但严格说来，境界与意境无论从词义的演化上还是从其适用的范围来看，都是有着一定联系，但又有着明显区别的两个概念。

中国古代文献中关于“境界”的说法非常多。《战国策·秦策》“楚使者景鲤在秦，从秦王与魏王遇于境。”此“境”指疆域、疆土。“境界”作为复合词出现稍晚，班昭《东征赋》：“至长垣之境界，察农野之居民。”是指疆界。《说文解字》说：“竟，乐曲尽为竟。”又说：“界，境也。”可见，境界最初是指时间和空间上的界限。但是境界的含义后来有很大的变化，清人段玉裁注曰：“竟俗本作境。今正。乐曲尽为竟。引申为凡边界之称。界之言介也。介者，尽也。尽者，介也。象田四界。”又注曰：“曲之所止也。引申之

凡事之所止，土地之所止皆曰竟。”这里，“曲之所止”、“土地之所止”两义自古有之，但“事之所止”却昭示出一种新识度：首先，它表明，到晚清时代，“境”字已经明显从表示时空界限发展为表示人的存在状态和生活行为，即人生之境；其次，它表明，“境”是由人与世界两维构成的。“境”为“事之所止”，而所谓事，乃是人事，人的实实在在的活动行为、切身的生存实践。事的缘起、产生、发展、完成、实现、转换，都涉及人与世界的关系，包括人与自然、人与社会、人与他人、人与自我的关系。因此，境界的构成不能单从人或者单从世界来了解，而应该从人与世界的实践关系来把握。

佛教中也用“境界”一词，但已不同于汉典中关于时空界限的意义，而是指人的修养的层次，成佛所达到的境地，人的觉解、觉悟的水平。如曹魏天竺三藏康僧铠译《无量寿经》：“比丘白佛，斯义宏深，非我境界。”北魏菩提留支译《入楞伽经》：“妄觉非境界”，北魏昙摩流支译有《如来庄严智慧光明入一切佛境界经》，梁僧伽婆罗等译有《度一切诸佛境界智严经》。

在艺术和审美领域“境界”一词最早出现在北宋郭熙论画的《林泉高致》中：“境界已熟，心手已应，方始纵横中度，左右逢源。”此“境界”是指创作主体在情与景的交融所达到的心理状态。在中国古代诗论中，“意境”要比“境界”出现得早。托名唐王昌龄的《诗格》中就有“物境”、“情境”和“意境”的说法。而中国文论史上的“境界”一词最早出现在南宋李涂《文章精义》中：“作世外文字，须换过境界。《庄子》寓言之类，是空境界文字；灵均《九歌》之类，是鬼境界文字；子瞻《大悲阁记》之类，是佛境界文字；《上清宫辞》之类，是仙境界文字。”此境界主要讲题材和风格。

由上可知，境界在汉典中原指疆土、边界和时限。这是客观实在的界限而无程度的区分。佛教中的境界是指修养觉解、觉悟的程度，这是主观觉悟的程度而非实在的界限。而后发展为人的存在状态和生活行为的程度和高度。从时空疆界的境界到佛经中觉解的境界，再到人生实践的境界，经历了一个汉语言语义的生成转换过程，即从客观到主观、从界限到程度，从世俗到宗教，再从宗教到人生、到艺术的生成过程。这种生成机制大概在于对人的精神修养程度进行概括。境界从原来的界限义向后来的程度义转换，并非完全是宗教上的原因，而是出于人生实践和人生修养的原因。正因为如此，境界一词才会在汉典中广泛使用。

至于境界向艺术领域生成，也在于人们发现了文学境界的主观创造性或非客观实在性，发现了它作为表述文学成就高低以及想象功能大小的一种评价指标。王国维就是用“境界”一词来评论所有诗词的，此“境界”恰好是我们今天所讲的“意境”。王国维是以有无境界为诗歌艺术成就高低的标准，这与

佛教的修炼和觉悟程度已不是一回事。

现代意义上的境界，首先指人生境界，它主要标志着人在生存实践中的精神修养及思想觉悟程度，是人对宇宙和人生的自觉和对生命意义、幸福感的感悟水平，这自然也包含人生实践中审美的境界。

中国古代思想非常重视人生境界。张岱年在《中国哲学大纲》中说：“中国哲人的文章与谈论，常常第一句讲宇宙，第二句便讲人生。”① 讲人生的重要一条，即是讲人生境界。徐复观在其《中国艺术精神》中指出：儒家一念一行，当下成就人生中某种程度的道德价值，当下在最深的根底中和最高的境界中，把艺术与道德自然而然的融和统一起来；道家较之儒家，虽然更“富于思辨的形上学的性格；但其出发点及其归宿点，依然是落实于现实人生之上”② 佛教修炼的境界已如上述。

关于人生境界的构成，有以下三层意思必须辨明。

首先，人生境界不是自然界进化而成的物质实体，也不是主体心灵自生的幻影，而是我们在上文一再强调的人与世界相互依存、双向建构、一体圆融；境界不仅在横向上绾结着各种错综复杂的因缘关系，包括人与自然、人与社会、人与他人、人与自我等关系，而且在纵向上凝聚着现实、历史和未来的各种因缘关系；不仅有世界在，而且有人在，人和世界缺一不可。当然，这种人与世界的统一关系着重体现在人对自身生存实践的觉解与对宇宙人生意义的体悟的不同程度、层次和水平上。人生境界的含义，用张世英阐释海德格尔存在主义的说法，是指人进入“人生在世”中切身体会到其存在的浑然整体性精神状态，是在场后面的不在场，是遮蔽下面的澄明，是“有”背后的“无”，是人的语言无法穷尽的超理性存在。③

其次，境界作为人与世界的交融统一，又不是认识论层面上的主客观统一，即外在的客观物理属性与内在的主观心理意识在认识上的统一，而是存在论层面上的统一，即在人与世界相互依存、双向建构的实践活动中所达到的统一，在人向人诞生、世界向人生成的实践过程中所实现的统一。这种交融统一，体现为人依寓于世界，融身于世界，在世界中生生不息地忙碌、操劳、生存，体现为人与世界的实践关系。境界在人与世界的实践关系中生成。境界的本体之根深植于人生实践。

再次，人生境界的特点在于它的个体内在性和生成性。

①张岱年：《中国哲学大纲》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 165 页。
②徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社 1987 年版，第 40 页。
③参见张世英《澄明之境》、《哲学导论》等著作。

所谓个体内在性是指人生境界作为人们对人生意义的觉悟总是一种个人独特的内在体验，具有个体性，不期望别人也有同样的体验；它是个体由觉悟而生的内心的澄明，别人是不易发现的，因而是内在的。佛教之“四禅八定”中的“喜俱”、“乐俱”，庄子之“坐忘”中的“虚室生白，吉祥止止”就是一种只有通过自我观照方可获得的境界。宋明理学的程颢在对其师周敦颐“寻孔颜乐处”的命题作解释时说：“箪、瓢、陋巷，非可乐，盖自有其乐耳。‘其’字当玩味，自有深意。”① “其”的意思是“他的”，而非别人的；是个人的，而非大家共有的；是特殊的，而非普遍的；是内心世界的，而非外在对象的；是主观精神的，而非客观物质的。

生成性即指非瞬间性和非凝固性，即在稳定和变化中保持一定的张力。生成，英语 becoming ，本意为正在成为，正在发生，正在变为。它表示一种动态过程，某种东西正在发生的动态过程，而且这个过程是连续不断的，因而它是一个现在进行时态。生成具有自动、自在、自然之意，不是被动地成型。

人生境界是在人生修养中不断生成的。老子讲“善建者不拔，善抱者不脱，子孙以祭祀不辍。修之于身，其德乃真；修之于家，其德乃余；修之于乡，其德乃长；修之于邦，其德乃丰；修之于天下，其德乃普”②。可见人生境界的保持和提升是离不开修养的。孔子说颜回也只是“其心三月不违仁”③，还认为就连尧舜这样的古代贤君也难以称圣，更何况他自己，足见人生境界的不断生成性和非现成、非凝固的特点。这里的人生境界问题已经涉及人生修养和人格的形成和变化问题。

最后，人生境界的生成取决于人对自身生存实践及其意义的觉解。人作为一种特定的生命存在，既有意识，又有意志，是一种自由自觉的生命存在。人不仅总是实际地从事着某种具体的活动，而且总是能自觉地意识到自己所从事的活动，甚至会自觉追问自己从事这些活动的意义。因此，人不仅活着，能意识到自己活着，而且也会不断追问自己活着的意义。正是这种对自己生命的自觉以及对自身存在的反省与追问，使人的生命活动与动物混沌的生命活动从根本上区别开来，也正是这种对自身生命的自觉和了解，使人的生活具有了境界。我国现代著名哲学家冯友兰对此作了深刻的阐发。他认为“人生是有觉解底生活，或有较高程序底觉解底生活。这是人之所以异于禽兽，人生之所以

①《二程遗书》卷十二，上海古籍出版社 2000 年版，第 182 页。

②《老子·五十四章》。

③《论语·雍也》。

异于别底动物的生活者”①。他所说的“觉解”即自觉与了解，正是这种“觉解”使人进入了一个意义的世界。“意义发生于自觉及了解；任何事物，如果我们对它能够了解，便有意义；否则便无意义。”② 这种唯有人才会有的意义世界，在被人觉解中就构成人所独有的境界。但是，觉解不等于科学活动中的理性认识。通常所谓理性认识，其对象是客观外物的本质、属性、规律，其成果是符合认识论上的真理和知识体系，其过程是运用概念、判断、推理的形式，透过现象看本质的逻辑化过程。觉解则不同。觉解的对象是人生和世界的存在意义。存在意义不以有限实体和物理属性的形式表现，不能当作求知对象加以科学分析和研究，而只能在人生的当下情境中显现出来，只能由人的生存实践“带上前来”。觉解的目标在于感性具体地体验和达到人生的理想境界和理想的人生境界，而不是从人生在世离析出一种知识论体系。觉解的过程是人在生存实践中的切身体验，是人和世界一体关系的豁然贯通，是感性个体对人生真谛的突然洞见，而不是对客观外在世界及其物理属性、特征、规律的观察思考，不是格物致知式的验证和理解，更不是把人生和世界当作客体对象加以分析、研究、探求。

觉解当然要靠“心灵”来完成，但是心灵不是在主客二分的框架中、作为认知主体从外部来觉解人生的，而是在生生不息的生存实践中、在人与世界的一体关系中觉解人生的。通常所谓人生在世，其实本就包括人心在世。因此，对人生的觉解，不是从人生之外另立一个心来觉解，而是在人生在世之中的心灵觉解。人生在世对存在意义的开显是澄明，人心在世对存在意义的觉解是心明。心灵觉解与人生在世本就浑然一体。如有的学者所说，心灵是融入境界之中，是在境界之内觉解境界；心灵对境界的觉解不可能是一种清晰的认识；清晰的认识只是“理”；“只有理而无心，只是一个客观本体，与心灵无关，无所谓境界”③。反过来说，也只有深入到人生之内的觉解才是真正的觉解。站在人生之外的打量、静观、“看”，都只能数学式地把握本体事物的物理属性和逻辑构架，而不能把握到人与世界的存在意义。只有在人生内部觉解，才能真正领悟到那个最深邃的本体存在，也才有可能真正生成审美的境界。

觉解与情感不可分离。情感是人类心灵生活中的重要维度。没有情感，人就不可能有对人生和世界的深切关怀，更不会知道生存的痛痒。这种情况下，

①《冯友兰学术文化随笔》，中国青年出版社 1996 年版，第 98 页。

②《冯友兰学术文化随笔》，中国青年出版社 1996 年版，第 99 页。

③蒙培元：《心灵与境界》，《中国社会科学院研究生院学报》 1993 年第 1 期。

生活就会变得毫无意义，觉解也就无从谈起。有的学者精辟地指出，“因为人与人生的价值，在很大程度上是由情感需要、情感态度决定的，没有情感需要以及由此所产生的态度评价，一切都将难以设想”①。所以，真正的人生觉解，总是饱含着我们最为本真、最为切己、最为深刻的情感体验。同样，真正的审美境界，也总是在有情的觉解中诞生出来的。这在中国古代的儒家、道家和禅宗那里都容易找到例证。儒家所觉解的审美的人生境界是“饭疏食饮水，曲肱而枕之，乐在其中矣”，“发愤忘食，乐以忘忧，不知老之将至”②；“独孤臣孽子，其操心也危，其虑患也深，故达”，“万物皆备于我矣，反身而诚，乐莫大焉”③。以及“天人感应”，“民胞物与”，“心与万物为一体”等等，这里，无论顺境还是逆境，无论中和、优美之境还是崇高、宏大、艰难之境，都不曾脱离“乐”的情感体验。道家所觉解的至美人生境界看上去消解了人世间的一切喜怒哀乐，无人之情，死生不入于心，但实际上，透过所谓“致虚极，守静笃。万物并作，吾以观复”④，所谓“其神纯粹，其魂不罢，虚无恬淡，乃合天德”⑤，所谓“不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”⑥。我们仍然可以发现，其中却始终洋溢着一种“性命之情”，一种与天地精神往来感应的自由逍遥感受，一种畅游在“无何有之乡”的快乐和喜悦。禅宗以超越一切实在境界的虚空佛境为人生至境，认为一切境界皆由心而生，但是心灵必须泯绝欲念，杜绝妄想，忘却烦恼，即色是空，齐物会意，晓理明心，静坐忘俗，物我契一，远离本能冲动所引起的精神动摇，断绝一切感官的痛苦和快乐，才能体证“青青翠竹，尽是法身，郁郁黄花，无非般若”，直抵空灵寂静、身心圆满、色空一体、“梵人合一”的禅境，即人生至境。禅宗这种绝妄生慧、明心见性、即心成佛的领悟方式，就是觉解。这种觉解显然伴随着处身于境、视境于心、心入于境、因心得境的情感体验，与审美和艺术观照之境异曲而同工。

但是，由于觉解的不同，造成人生有多种境界、多重境界。不同的人，对生活的自觉和了解的程度是有区别的，因而，尽管每个人都面对着相同的宇宙，置身于大致相同的生活之流中，但是，生活对每个人却显示出不同的意义，从而每个人处身于不同的人生境界中。冯友兰说：“人对宇宙人生的觉解

①蒙培元：《心灵超越与境界》，人民出版社 1998年版，第 19 页。
②《论语 · 述而》。
③《孟子 · 尽心上》。
④《老子 · 十六章》。
⑤《庄子 · 刻意》。
⑥《庄子 · 逍遥游》。

程度，可有不同。因此，宇宙人生，对于人的意义，亦有不同。人对于宇宙人生在某种程度的有无觉解，因此，宇宙人生对人所以有的某种不同的意义，即构成人所以有的某种境界。”① 他又说：“各个人对于人生的了解多不相同，因此，人生的境界，便有分别。境界的不同，是由于认识的互异。”②

冯友兰把人生分为由低到高四种不同的境界：自然境界、功利境界、道德境界、天地境界。处在自然境界中的人，对人生的自觉程度最低。他们无论做什么事，都是依照社会习惯或依其本性去做，既不了解也从不思考做这些事有什么意义，冯友兰称这些人是“顺才”或“顺习”而行，“他的境界，似乎是一个混沌”；处在功利境界中的人，虽然对社会人生有较多了解，但比较狭隘，因而所作所为，都脱不出一个“利”字。尽管他的行为在客观上也可以对他人与社会有益，但他的出发点却是为己；处在道德境界中的人，与功利境界中的人适成对照，他不是以“小我”为中心，而是以社会为本位，因此他能自觉地把自己融入社会整体中，所作所为都以服务社会为目的；处在天地境界中的人，对宇宙人生了解的程度最高，它是人的存在所能达到的最高境界。处于这一境界中的人不仅能超个人，而且能超社会，因而他具有更加宽广的胸襟和眼界。“天地境界并非完全离开了道德境界，而是超越了一般的道德之境。在道德境界中，行义表现为一种有意的选择，而在天地境界中，行义已不是一种有意的选择，而展开为一个不思而中，不勉而得的过程。后者是觉解的进一步提升；自觉的理性已化为人的内在品格，因而遵循规范已无需勉强。”③ 一个人究竟达到什么境界，并不是从外部看他究竟做些什么事，而是着眼于其内部的精神态度。比如，处于自然境界中的人并非一定是目不识丁的愚民莽夫，处在天地境界中的人，也并非都是成就了惊天伟业的旷世奇才。即使人们都做着相同的事，但由于了解程度的互异精神态度的不同，也可以有不同的境界。“同样是大学教授，因为了解不同，亦有几种不同的境界：属于自然境界的，他们留学回来以后，有人请他教课，他便莫名其妙的当起教授来，什么叫做教育，他毫不理会。有些教授则属于功利境界，他们所以跑去当教授，是为着提高声望，以便将来做官，可以铨叙较高的职位。另外有些教授则属于道德境界，因为他们具有‘得天下英才而育之’的怀抱。有些教授则系天地境界，他们执教的目的，是为欲‘得宇宙天才而教育之’。在客观上，这四种教授所

①《冯友兰学术文化随笔》，中国青年出版社 1996 年版，第 98 页。
②《冯友兰学术文化随笔》，中国青年出版社 1996 年版，第 99 页。
③杨国荣：《存在与境界》，见《理性与价值》，上海三联书店 1998 年版，第 436 页。

做的事情是一样的，可是因为了解的程度不同，其境界自有差别。”①

宗白华则分境界为六种：“功利境界主于利，伦理境界主于爱，政治境界主于权，学术境界主于真，宗教境界主于神。但介乎后二者的中间，以宇宙人生的具体为对象，赏现它的色相、秩序、节奏、和谐，藉以窥见自我的最深心灵的反映；化实景而为虚境，创形象以为象征，使人类最高的心灵具体化、肉身化，这就是‘艺术境界’。艺术境界主于美。”②

由此可见，境界首先属于人生，审美境界乃是人生境界之一种或一个较高的层次。

综上所述，人生境界的意义在于实现人的自我超越和生命的升华，从而提高人的生存质量。美国人本主义心理学家亚伯拉罕·马斯洛的人本主义心理学中的自我实现说，在某种意义上也可以说是建立在对需要的逐级超越的基础上的人生境界理论。从基本需要的诸层次的满足到发展需要诸层次的逐步满足，直到最后成为一个自我实现的人，这就是马斯洛的人格完善途径。虽然马斯洛认为“诸发展需要是同样重要的，彼此无等级之分”③。但其宗旨仍在于把人提升到自我实现的境地。中国古代道家提倡“无”的境界，儒家提倡“仁”的境界，无非是要把人从现实的愚昧、自私、自满的层次提高到内心澄明、无我、无私、不断跃升的精神境界。也正是在这种精神境界的不断跃升中，才有了真、善、美的统一和人生最高价值目标的实现。

（二）从人生境界向审美境界、艺术境界的生成

上面已经说过，人生有多种、多重境界，审美境界只是其中的一种、一层。审美境界小于人生境界，因为除了审美境界外人生还有更广大的许多其他境界。境界并非为审美所独有，在实际人生实践中，由于每个人的生活阅历、命运遭际、教育学养等的差异以及人们对生活自觉理解程度的不同，所追求的生活目标不同等，也往往会形成不同的个人生活境界。不过审美境界却不同于一般的人生境界，不能把人生境界直接等同于审美境界。按冯友兰关于人生境界的四分法，其中自然、功利和道德境界都不可能成为审美境界；就是天地境界，虽然与审美境界在内在精神上相通，但也不能直接成为或等于审美境界，这里还缺乏审美境界形成的内因和机制。我们可以说审美是一种人生境界或是一种特殊的人生境界，却不能倒过来说人生境界就是一种审美境界。

①《冯友兰学术文化随笔》，中国青年出版社1996年版，第102页。

②参见宗白华《美学与意境》，人民出版社1987年版，第239～240页。

③参见弗兰克·戈布尔《第三思潮：马斯洛心理学》中的“亚伯拉罕·马斯洛的需要等级表”，上海译文出版社1987年版，第57页。

而且，审美境界属于比较高层次的人生境界。审美境界不同于、高于一般的人生境界，它可以说是对人生境界的一种诗意的提升和凝聚，也可以说是一种诗化了的人生境界。中国古代儒家美学认为，善是道德的起点，人性的普遍要求，美是善的进一步发展和提升；美的境界比善的境界更为高远、完备、深刻和超越，也更为自然、自由、和谐而感人。孔子所谓“文质彬彬，然后君子”、“从心所欲不逾矩”，孟子所谓“上下与天地同流”、“充实之谓美”，《中庸》所谓“洋洋乎发育万物，峻极于天”，荀子所谓“不全不粹之不足以为美”，都把审美理解为最高的人生境界。宗白华指出，孔子替中国社会奠定了礼的生活，但礼不是人生的最高理想。礼之本在仁，在于音乐精神。音乐化的审美境界才是理想的人格与人生境界。道家美学较之儒家美学确有不同，它不从善出发追求美，不在伦理道德化的社会人生建构中实现美，不以笃诚入世、积极进取、刚健有为、拯救世道、维系伦常、个体与社会和谐统一为美，但是，同儒家美学一样，道家美学强烈追求大美、至美的境界，并且把自然无为、素朴纯真、恬淡虚静、逍遥旷达、内外不受世俗生活纠缠的审美境界当作最高的人生境界。

所以，从一般的人生境界向审美境界的生成，首先是从人生境界中的较低层次向较高层次的提升；其次是一个意义或价值的生成过程，又是一个意蕴的生成过程，是人的精神世界的诞生和扩展。它的范围不可避免地涉及现实人生的各个领域，交织着人生真、善、美的各个方面。因此，或对人生境界的层次不加区分，或将人生境界的范围加以缩小，或将人生境界的状态加以凝固，都不符合人生境界向审美境界的生成特点。

审美境界一般是指在生活中和艺术中出现的审美的情境。它是情与景、心与境、主体与客体、感性与理性的有机统一。同时，这种情境的有机统一表现在接受效果上又是有限与无限的统一，无限对有限的超越，达到自由自在、无拘无束的状态。其中，有限的是景和物，无限的是情、思、想象和韵味。在这种无限的情思和自由的想象中，生成的是包孕了无限韵味的意蕴，从而比日常生活中一般的审美更自由无碍、更有内涵、更耐人回味、更具审美价值。如前所说，当人的存在进入冯友兰所谓的天地境界时，虽然不一定直接等于审美境界，但实际上已与审美境界相互沟通了。李泽厚就把这种具有自由无碍特点的精神境界称之为“悦志悦神”的审美形态。他说：“在中国，由于乐感文化和理性的渗透主宰，作为崇高感受的悦志悦神主要表现为一种生命力量的正面昂奋，即所谓‘天行健’的阳刚气势，表现为一种‘与天地参’的人的自然化，从道家气功到佛学坐禅中所达到的种种经验，以及宋明理学所宣讲的‘孔颜乐处’的人生境界，都实际指的是这种不离感性又超感性的悦志悦神的审美

形态。"[①] 这就是审美境界。因此，对人生有着透彻理解和切身体悟的哲学家、美学家们都十分重视对审美境界的研究。

审美境界与艺术境界基本一致，但在外延上大于艺术境界。一般情况下，在艺术中，审美境界与艺术境界可以相互切换，但由于现实与艺术毕竟是有区别的，因此，审美境界一般不能被换称为艺术境界。但艺术境界与审美境界也有许多相通之处。如结构相近——有无虚实统一，否定之否定，一与多的统一等；机制相类——扩充联想和想象，形成自我超越，从有限中体会无限；功能相同——产生精神悦乐。

人生境界在一定的条件下才能转换成审美境界。这个条件就是人生修养。老子讲"致虚"、"守静"、"涤除玄览（鉴）"，就是通过一定的修养方式或内在实践达到虚静和观道之境的。庄子讲"心斋"、"坐忘"，就是通过心理的自我调节而达到"伦与物忘"，从而"朝彻"、"见独"，"游心于淡"、"游心于物之初"，体验一种"独与天地精神往来"、"澹然无极而众美从之"、"得至美而游乎至乐"的审美境界的。人生境界向审美境界转换是一个不断生成的过程，其生成机制在于精神上的修养工夫或内在实践。当然，这种修养工夫或内在实践因各家学说的不同而有差异，但就它们共同构成中华审美文化的遗传基因这一点来说，却是完全一致的。

审美境界也有高低不同的层次。由审美关系、审美活动导致的审美体验是多层次的，它是一种由低级到高级、由表层到深层不断潜入和递进的动态结构。它既是主体的内在精神生命不断被塑造、充实和提升的过程，也是属人的对象世界不断被建构、拓展和揭示的生成过程。审美主体与审美对象之间这种不断的相互渗透与融合、相互引发与推进的审美关系导致了不同的审美体验，形成了不同的审美境界。有的人仅止于形式的欣赏，有的人则进于意象的体会，对意象"意味"的体会；但是，审美体验的最高层次是在上述几个层次体验的基础上对主客合一、主客各自实现本身的这种状态的体会。这种体会，比之前几个层次的体会是不同的，它没有独立形态，只有超然、充盈之感。本来，引起超然与充盈的东西在审美体验的各层次都是存在着的，因为没有它，审美体验将不成为审美体验，事物就不可称为"美的"。但是，这种存在着的超然与充盈未必会被体会到。当它被体会到时，主体就真正进入了"美"的充盈之中了。

一个人现实的人生境界究竟是审美的，还是非审美，甚至是反审美的，都不能简单地在纯美学的设定范围内得到回答，而必须通过对其人生境界的解剖

①李泽厚：《美学四讲》，生活·读书·新知三联书店 1989 年版，第 169 页。

才能获知。在现实生活中，有美有乐与有美无乐往往同时并存，前者如举国欢腾、普天同庆，后者如对“暖风熏得游人醉，直把杭州作汴州”的痛心疾首。但在这二者之上更有一种“无美而乐”[①] 的境界。这种境界并非荀子一人指出而无响应，实际上已早在儒家的“孔颜乐处”、道家的“心斋”、“坐忘”和佛家的禅定禅悦中得到了广泛的印证。从这个意义上可以说，美也是伴随人生境界而生成的，或者可以说，审美境界的生成离不开人生境界转化和提升，不应该把审美境界与人生境界割裂开来，更不应该将两者对立起来。

总之，审美境界是一种特殊的人生境界，最高的人生境界往往就是最高的审美境界。人生境界与审美境界、艺术境界只有在实践一存在论的意义上才是相通的。人生境界的多质、多层次性也导致了审美境界的丰富多样和多层次性。

① 《荀子·正名》中有“故无万物之美而可以养乐”的提法，笔者认为这是一个相当重要的美学命题，详细论述可参见王建疆《审美的另一世界探秘——对“内审美”新概念的再思考》，载《西北师范大学学报》（社会科学版）2004 年第 3 期。

第二编

审美活动论

“导论”中提到“美学的主要研究对象是审美活动”，这是我们对美学研究对象的基本判断。把审美活动作为逻辑起点，由此出发，探寻审美活动的存在方式，审美活动中的主体与对象的现实生成，以及审美活动的历史发生，将是本编的主要内容。

第一章　审美活动的存在方式

第一节　审美活动的动力机制

本章集中讨论审美活动的存在方式。我们的问题是作为人类基本活动和生存方式之一的审美活动，为何会存在？如何存在？其存在方式、结构、关系与属性等，较之人类其他的基本活动有何独特之处？对此，我们的回答是，是审美需要、审美理想和审美趣味等构成的动力机制，建筑了审美活动得以存在的根基和控制平台。只有当人在自然需要的基础上产生出审美需要时，才既为审美的历史发生，又对审美的逻辑起点注入一种活的动力。只有审美理想的召唤，才使自然需要变成审美需要，使审美需要不仅仅是欲望而走入现实并不断进步，还是审美理想，使人得以实现对现实的超越。而在向审美理想的超越过程中，审美趣味起着综合的掌控作用。

一、审美需要

人的需要是人的本质的一种内在的规定性，它不仅是人的一切活动赖以发生的根据和动力，而且也是显示人的实际发展及其所达到的人化程度的一个根本标志。人的需要及满足需要的方式是怎样的，人也就是怎样的。马克思指出：“一个种的全部特性、种的类特性就在于生命活动的性质，而人的类特性恰恰就是自由的自觉的活动”①。人的这种自由自觉的类特性，不仅蕴涵在人的需要中，是人的需要的根本性质，而且也充分体现在人类满足自己需要的各种活动中。人的需要与人的活动是相互规定、相互依存的辩证统一关系。需要是活动的动力，而活动及其所创造的产品（物质产品和精神产品）则是直接表征人的需要的物化形式。“工业的历史和工业的已经产生的对象性的存在，是一本打开了的关于人的本质力量的书，是感性地摆在我们面前的人的心理

① 马克思：《1844 年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第 42 卷，人民出版社 1979 年版，第 96 页。

学。”① 毋庸置疑，没有审美需要，也就不会有审美活动的发生。在本编第三章，我们将会看到，史前人类遗存下来的各种具有审美价值的劳动工具和生活器物，以及他们所创造出来的原始艺术品，既是感性地显现原始人内心世界和精神追求的一本打开了的书本，也是我们把握人类审美需要产生与发展的重要依据。

无疑，人的审美需要是人的一般需要的重要组成部分，它与人的一般需要之间既有联系又有区别，所以我们必须首先说明人的一般需要。

从广泛的意义上说，需要是任何一种生命体都必然具有的，这是因为任何生命体要自我保存与自我更新都必须依靠对外部条件的摄取与交换。所谓需要，就是生命体对其存在和发展所不可缺少的一定客观条件的依赖和要求，它表征着机体存在的某种状态。比如，由于生命体的新陈代谢，就必然会产生对食物和睡眠的需要等等。由于在整个宇宙中，只有人能够通过劳动来实际地改造自然并创造出自然界所不能现成提供的东西，因而人的需要与动物的需要便具有了本质上的区别。这表现在三个方面。

第一，人的需要根本上是一种超出了机体限制的社会性需要。动物的需要是直接建立在肉体机能上的，并且处处受到这种肉体机能的限制，就是说，动物只有一种需要，也就是由它所属的物种的特性所决定的本能需要，它只以自然界现成具有的东西作为自己的需要对象。人则不同，人的需要本质上是由人自己创造出来的。人所需要的对象不是直接的生糙的自然界，而是由人自己创造的人化了的自然界。比如，同样是饥饿，人与动物并无根本的不同，然而，用刀叉吃熟肉解除的饥饿，与用爪、牙齿啃生肉解除的饥饿却有了天壤之别；动物有性欲，人也有对异性的需要，但动物只有性没有爱，由性变成爱却是人所独有的。像林黛玉、安娜·卡列尼娜所追求和拥有的爱情，就只属于人类。所以，我们说人的需要是一种超出了机体限制的需要，这当然不是说，人一旦变为人就不再有肉体需要了，而是说，对人而言，即使基本的生理生存需要也不是纯粹的自然需要，而是历史上随着一定的文化水平而发生变化的自然需要。在人身上，自然需要也已经“人化”了，它以符合人性的方式来表现，并要求以合乎人的尊严的方式来满足。

第二，人的需要具有无限的丰富性和多样性。马克思指出：“已经得到满足的第一个需要本身、满足需要的活动和已经获得的为满足需要用的工具又引

①马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第127页。

起新的需要。这种新的需要的产生是第一个历史活动。"① 人作为一种有生命的自然存在物，也必然要以其原始的自然本性和生物性的自然需要作为自己活动的起点。但是，当人一旦开始使用工具来生产自己所需要的生活资料时，他就开始与动物有了真正的区别。不仅他的需要本身与动物的需要不同，而且他的创造性活动还会不断引发出新的越来越多的需要。

关于人的需要的丰富性，黑格尔曾说过一段很深刻的话："动物用一套局限的手段和方法来满足它的同样局限的需要。人虽然也受到这种限制，但同时证实他能越出这种限制并证实他的普遍性，借以证实的首先是需要和满足手段的殊多性，其次是具体的需要分解和区分为个别的部分和方面，后者又转而成为特殊化了的，从而更抽象的各种不同需要。"② 黑格尔在这里告诉我们，人的需要之所以不同于动物的需要，不仅在于人的需要的种类以及满足需要的手段的多样性与特殊性，而且还在于对人来说每一种具体的需要又都可以生发出更加细微和更加特殊的需要。譬如，人吃饭，不仅有不同的食物品种，而且每一种食物都有不同的烹调方法，不仅对食物本身的加工有色、形、味等讲究，而且对用食的餐具也有种种要求。从考古资料看，早在新石器时就有了十分丰富的食物来源。除了田野上收获的粟、稻以外，他们还有品种繁多的副食。"仰韶居民的副食来源可以半坡人为例，从遗址中出土的动物骨判断，当时的肉食品种有鹿、獐、鼠、野兔、狸、貉、獾、羚羊、雕和鱼类。龙山居民享用的野味除了鹿、獐、兔、獾，还有螺、蚌、鱼、鳖。大汶口居民还以龟和鳄为美味，这在其他文化的居民生活中还不多见。"③ 此外，这一时期的炊具也已经有了陶制的釜、甑、鼎、鬲等，它们的功用是蒸与煮。这表明，人的需要在总体上是向着日益丰富的方向发展的。人的需要的丰富性，不仅表现在它在范围上具有无限的拓展性，而且还表现在它在深度上具有不断递进的层次性。正如恩格斯所说："动物所能做到的最多是收集，而人则从事生产，人制造最广义的生活资料，这是自然界离开了人便不能生产出来的。因此，把动物社会的生活规律直接搬到人类社会中来是不行的。生产很快就造成这样的局面：所谓生存斗争不再单纯围绕着生存资料进行，而是围绕着享受资料和发展资料进行。"④ 这就是说，人并不仅仅只具有生存需要，更重要的是他还具有享受需要和发展需要。所谓享受需要和发展需要，从本质上说，就是人希望充分发挥

①《马克思恩格斯全集》第 3 卷，人民出版社 1960 年版，第 32 页。
②黑格尔：《法哲学原理》，商务印书馆 1961 年版，第 502 页。
③王仁湘、贾笑冰：《中国史前文化》，商务印书馆 1998 年版，第 70 页。
④《马克思恩格斯选集》第 4 卷，人民出版社 1995 年版，第 372 页。

自己的潜能，全面实现和占有自己本质力量的需要。马克思说：“在现代世界，生产表现为人的目的，而财富则表现为生产的目的。事实上，如果抛掉狭隘的资产阶级形式，那么，财富岂不正是在普遍交换中造成的个人的需要、才能、享用、生产力等等的普遍性吗？财富岂不正是人对自然力——既是通常所谓的‘自然’力，又是人本身的自然力——统治的充分发展吗？财富岂不正是人的创造天赋的绝对发挥吗？这种发挥，除了先前的历史发展之外没有任何其他前提，而先前的历史发展使这种全面的发展，即不以旧有的尺度来衡量的人类全部力量的全面发展成为目的本身。在这里，人不是在某一种规定性上再生产自己，而是生产出他的全面性；不是力求停留在某种已经变成的东西上，而是处在变易的绝对运动之中。”① 如果我们抛开人的各种活动的具体形态以及人所追求的各种对象的个别具体性，而对人的需要本身进行深层分析的话可以看出，人的最高需要既不是只希望发展自己的某一种能力，也不是只希望在某一方面肯定自己，而是希望能全面地发展和肯定自己。这种把人的全面和完整的发展作为目的本身的追求，实质上就正是对自由的追求。自由自觉的活动，是人的本质的最高定性。

第三，人既有物质的需要，也有精神的需要，这两个方面的相互区别与相互渗透，从根本上使人的需要与动物的本能需要区别开来。“人（和动物一样）靠无机界生活，而人比动物越有普遍性，人赖以生活的无机界的范围就越广阔。从理论领域说来，植物、动物、石头、空气、光等等，一方面作为自然科学的对象，一方面作为艺术的对象，都是人的意识的一部分，是人的精神的无机界，是人必须事先进行加工以便享用和消化的精神食粮；同样，从实践领域说来，这些东西也是人的生活和人的活动的一部分。人在肉体上只有靠这些自然产品才能生活，不管这些产品是以食物、燃料、衣着的形式还是以住房等等的形式表现出来。在实践上，人的普遍性正表现在把整个自然界——首先作为人的直接的生活资料，其次作为人的生命活动的材料、对象和工具——变成人的无机的身体。”② 人之所以比动物万能，并不仅仅因为人能物质地改造和占有自然，而且更因为人能从精神上认识、观照并享受自然。把自然变成人的精神需要的对象，这是人所独有的一种本质力量。

上面我们分析了人的一般需要区别于动物需要的三个基本特征，并指出，人的需要既是人的活动的内在动力，又是在人的活动中不断生成和不断丰富

①《马克思恩格斯全集》第46卷，人民出版社1979年版，第486页。

②马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第95页。

的；人使用工具的劳动活动是人的需要得以产生和发展的根本条件。

下面，我们进一步讨论人的多方面的需要中的审美需要问题。总的来说，审美需要就是在人的劳动不断深化的过程中，随着人的精神能力的发展而逐步生成的，它是人的本质力量的一种新的充实和新的显现。与人的一般需要中的其他需要相比，审美需要具有两个显著特征。

首先，审美需要是人所独有的一种具有内在必然性的生命需要，它根植于人的生命活动本身的独特性质。审美需要既不是由于某种外部条件的驱动，或者由于某些外在事物的诱发才会产生的一种衍生性需要，也不是只有在某个时期或某个民族中才会出现的一种偶发性需要。从一定意义上说，审美需要正是人的自由自觉的生命活动不同于动物本能的生命活动的一种本质特征。尽管从实际情形来看，个人审美需要的形成往往会具有随机性，但从人的生命活动的根本性质上说，审美需要的产生却具有内在的必然性。为什么在宇宙间一切有生命的动物中，只有人才有审美需要，也只有人才现实地从事各种审美活动？这是因为只有人才会进行物质生产劳动，只有人才有自我意识，因而只有人才真正懂得去追问自身存在的意义，并自觉地去创造自己生命的价值。可以说，审美活动就正是根源于人类自身内在生命需要的一种本体性活动。

黑格尔在谈到艺术起源于人的“心灵自由的需要”时曾指出：“艺术的普遍而绝对的需要是由于人是一种能思考的意识，这就是说，他由自己而且为自己造成他自己是什么和一切是什么。自然界事物只是直接的，一次的，而人作为心灵却复现他自己，因为他首先作为自然物而存在，其次他还为自己而存在，观照自己，认识自己，思考自己，只有通过这种自为的存在，人才是心灵。”① 人作为自由的心灵，其自由就表现在他有自觉的能动性和创造性。他不仅能改变外部世界，造成“一切是什么”，而且能改变他自身，“造成他自己是什么”。他不仅能通过对象化的活动实现自己、复现自己，而且能在对象世界中观照自己、认识自己。“只有在人把他的心灵的定性纳入自然事物里，把他的意志贯彻到外在世界里的时候，自然事物才达到一种较大的单整性。因此，人把他的环境人化了。他显出那环境可以使他得到满足，对他不能保持任何独立自在的力量。只有通过这种实现了的活动，人在他的环境里才成为对自己是现实的，才觉得那环境是他可以安居的家。”② 人的创造性活动不仅把外部自然界变成了他自己无机的身体，变成了他可以安居的家，而且也把他自己的自然欲望提升为一种人的需要，并在此基础上形成了特殊的审美需要。“审

①黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第38～39页。
②黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第326页。

美需要的冲动在每种文化、每个时代里都会出现，这种现象甚至可以追溯到原始穴居人时代。”①

其次，从人的物质需要和精神需要相互区别和联系的角度看，审美需要属于人的一种高级的精神追求，而不仅仅是感官欲求的享受。这种追求具体表现为人类渴望发展自己、肯定自己和全面地表现自己生命活动的需要。正如黑格尔所说，人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的事物之中实现他自己，并且就在这种实践过程中认识和观照他自己。“人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。人这样做，目的在于要以自由人的身份，去消除外在世界的那种顽强的疏远性，在事物的形状中他欣赏的只是他自己的外在现实。”② 人要改变外在世界，在外在事物中复现自己的冲动，就是人要把自己的本质力量对象化的冲动，即自由创造的冲动，用马斯洛的话来说，也就是“一种想要变得越来越像人的本来样子、实现人的全部潜力的欲望”③。人这种通过对象化的活动去实现自己，并从自己所创造的对象世界中欣赏自己、肯定自己的冲动，实质上也就是一种审美的冲动。这种审美活动无疑是一种超过感官欲求的高级精神追求。黑格尔举了一个十分生动的例子来具体说明人的这种独特的审美需要，他说：“儿童的最早冲动就有要以这种实践活动去改变外在事物的意味。例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯穿在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的在外在事物中进行自我创造（或创造自己）。”④ 马克思也曾表述过与黑格尔相类似的观点，他说：“富有的人同时就是需要有完整的人的生命表现的人，在这样的人的身上，他自己的实现表现为内在的必然性、表现为需要。”⑤ 在《詹姆斯·穆勒〈政治经济学原理〉一书摘要》中，马克思在批判了资本主义生产将人异化、非人化，使人仅仅受物的驱使的状态之后，又对在异化状态下人的生产中的审美需求作了精辟的阐述，他指出：“假定我们作为人进行生产。在这种情况下，我们每个人在自己的生产过程中就双重地肯定了自己和另一个人：（1）我在我的生产中物化了我的个性和我的个性的特点，因此我既在活动时享受了个人的

① 弗兰克·戈布尔：《第三思潮：马斯洛心理学》，上海译文出版社 1987 年版，第 45 页。
②黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 39 页。
③ 弗兰克·戈布尔：《第三思潮：马斯洛心理学》，上海译文出版社 1987 年版，第 45 页。
④黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 39 页。
⑤马克思：《1844 年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第 42 卷，人民出版社 1979 年版，第 129 页。

生命表现，又在对产品的直观中由于认识到我的个性是物质的、可以直观地感知的因而是毫无疑问的权力而感受到个人的乐趣。（2）在你享受或使用我的产品时，我直接享受到的是：即意识到我的劳动满足了人的需要，从而物化了人的本质，又创造了与另一个人的本质的需要相符合的产品。……（4）在我个人的生命表现中，我直接创造了你的生命表现，因而在我个人的活动中，我直接证实和实现了我的真正的本质，即我的人的本质，我的社会的本质。”①

可见，审美需要并不是一种神秘的不可捉摸的精神力量。从根本上说，所谓审美需要，就是指人作为一种有生命、有意识的社会存在物所内在具有的一种渴望在对象化的活动中能动地实现自己、肯定自己，并按照他在特定的社会历史条件下所形成的人生理想去自由而完整地发展自己的独特的精神要求。审美需要作为人所独有的一种本质力量，不仅能唤起人不断创造自己生命价值的强烈激情，而且赋予人有限的生命以无限的意蕴。人总是在自身的有限中实现着无限，在自己的既定现实中创造着未来。这种有限与无限、现实与理想之间的矛盾，正是审美需要之所以可能的一种深刻的现实基础。

二、审美理想

审美理想又称美的理想，它是主体心目中关于完善的美的观念。任何观念总是一方面反映着客观对象的某种属性，另一方面又经过了主体的加工和改造。所谓审美理想就是主体通过想象在头脑中构造出来的理想形态的美。不过，美的理想与主体的其他观念相比，仍旧有着自身的特点。这是因为，审美经验是以感性活动的方式来进行的，因而审美理想也不是一种纯粹的理性观念，而是具有一定的形象性特点。按照康德的说法，审美理想是审美鉴赏所依据的原型，是符合美的观念的个体表象。这就是说，审美理想并不是一般形态的思想观念，而是始终显现在具体的审美表象之中。当然，这种表象也不是现实生活中实际存在的，而是主题通过自己的想象力和理解力的协调运作创造出来的。它是主体在长期的审美实践中，通过不断积累日益丰富的审美经验，提高自己的审美修养，使自己的审美体验不断得到升华，从而形成的高层次、高品位的审美追求。因此，审美理想在主体的审美心理结构中必然处于最高的位置，同时，它一旦形成就具有很高的稳定性，必然会在主体的审美活动中发挥着持久而重要的作用。

审美理想在审美活动中主要具有以下两方面的作用。

首先，审美理想在一定程度上决定着主体对于审美对象的选择以及所作出

①《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第37页。

的审美判断。审美理想作为一种具有导向性、规范性的观念，本身就表现为一种相对稳定的价值取向。主体要选择怎样的事物作为自己的审美对象，与之建立怎样的审美关系，都是与他的审美理想联系在一起的。只有符合主体审美理想的对象才会被其纳入到审美活动中来，否则就难以引起审美主体的注意。鲁迅曾经说过，贾府里的焦大不会去喜欢林妹妹，原因就在于他与贾宝玉有着完全不同的审美理想。当然，审美理想的这种规范作用更主要的是以一种宏观形式进行的，也就是说，它只是从宏观上规定了审美对象的选择范围，至于主体在特定的时间和条件下到底选择哪一个具体的审美对象，则更多地取决于此时此刻主体的特定需要。另一方面，在不同的审美理想作用下，不同的主体对于同一个对象所作出的审美判断也可能大相径庭。比如同样是面对落日的余晖，李商隐发出的是“夕阳无限好，只是近黄昏”的惆怅和叹息，而作为无产阶级革命家的叶剑英却表达了“老夫喜做黄昏颂，满目青山夕照明”这样烈士暮年、壮心不已的豪迈情怀。在这里，审美理想实际上充当了审美价值的评价标准。当然，这仍然是一种宏观的标准，准确地说，实际上是主体审美判断的总的原则和尺度，至于具体的评价和感受则当然还要参考其他的因素。

其次，审美理想作为一种人生修养，直接使审美活动成为主体人生实践的重要组成部分。正如康德所说，审美判断可以在认识活动和道德活动之间起到中介和桥梁的作用。审美活动之所以与认识活动联系在一起，是因为审美经验本身就具有一定的认识功能。当然，审美活动所产生的并不是抽象的概念知识，但它同样具有自己的真理性品格，这就是主体在审美经验中所获得的人生启迪和教益。另一方面，审美活动虽然直接诉诸人们的情感而不是人的意志，因而不会直接导致主体的实践性行为。但由于情感活动对于人的精神所具有的巨大感染力量，它却可以使主体所获得的信念变得空前的坚定，使其对于信念的追求变得无比热烈。正是因此，艺术作品经常会给读者的人生理想和生活道路带来巨大的影响和变化。在以往的岁月里，有多少青年是在阅读了《青春之歌》、《钢铁是怎样炼成的》这样的艺术作品之后，才坚定了自己的人生信念，走上了革命的道路！在这里，审美理想与人生理想、美的境界与人生境界实际上已经合二为一，完全统一在一起了。王国维在《人间词话》中说，人生能成就大事业、大学问者，必须经历三种境界：“昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路”；“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”；“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”。在这里，王国维用审美境界来比拟人生境界显然不是偶然的。在某种意义上，审美境界正是中华民族人格的最高境界。李泽厚指出，中国文化的最高境界“是一种体用不二、灵肉合一，既具有理性内容又保持感性形式的审美境界，而不是理性与感性二分、体（神）用

（现象界）隔离、灵肉对立的宗教境界”①，应该说是抓住了中华审美文化的根本特点的。而我们之所以强调审美境界与人生境界的统一性，也正是为了继承和发扬中国文化的这一优良传统。当今世界，西方思想正面临着深刻的危机，其中一个很重要的方面就在于，西方哲学中认识中心主义和形而上学的传统导致了思想对于人生意义和价值的忽视，以至于人们对思想本身也产生了深刻的怀疑。在这种困境中，西方的许多有识之士已开始把目光转向了东方，试图在中国思想中找到救治的良方。考虑到这一背景，强调审美理想与人生理想、审美境界与人生境界的统一性，自然也就具有了更为迫切的现实意义。

审美理想与人生理想的内在关联从另一个方面提醒我们，审美理想并不仅仅是审美活动本身的产物，而是主体全部人生实践的结晶。审美理想所反映的不仅是主体的艺术修养和审美趣味，同时也是主体的人生修养和境界。在此意义上，审美理想也不是纯粹的个性特征，而是反映着一定的民族性、时代性和阶级性。也正因为如此，审美理想总是与一定时代的社会理想联系在一起。真正优秀的艺术家总是能够在自己的作品中反映出整个时代千千万万人民的共同呼声。列宁曾经说过，托尔斯泰之所以伟大，就是因为他是“俄国千百万农民在俄国资产阶级革命快到来的时候的思想和情绪的表现者”②。而鲁迅之所以会赢得“民族魂”的伟大赞誉，也是因为他的作品表达了半殖民地半封建社会的中国人民所遭受的苦难和压迫。当然，我们不是要求艺术家违背自己的艺术个性去迎合他人或社会的需要，而是说艺术家如果能够自觉地把个人的审美创造与整个社会的需要结合在一起，就一定能够使自己的审美理想获得彻底的升华，他的艺术创作也一定能够取得更高的成就。

三、审美趣味

审美趣味是个人在审美活动和审美评价中所表现出来的主观爱好和倾向。趣味概念在美学研究中最早是由英国经验派美学家开始运用的。长期以来，对于趣味概念有两种不同的理解方式，一种是像康德那样把审美趣味看做主体的鉴赏力或审美能力；另一种则是把趣味与兴趣看做相近的，这样，审美趣味指的就是主体在审美中的爱好和品味，这种理解在中国传统美学中比较常见。我们认为，这两种理解实际上分别是审美趣味的两个方面：能力或鉴赏力是审美趣味的内在方面，而兴趣和品位则是审美趣味的外在表现。因此完整的理解应该把这两个方面结合起来。

①李泽厚：《中国古代思想史论》，人民出版社 1986 年版，第 310 页。

②转引自《马克思主义文艺论著选讲》，中国人民大学出版社 1982 年版，第 355 页。

趣味显然并不是审美经验中的特有现象，在日常生活中我们也常常谈到人们趣味的差异和分歧。不过，这两者仍然有着显著的差别。日常生活中的趣味在很大程度上是一件个人的事情。以饮食习惯为例，它可能完全是由主体的生理条件和生存环境所决定的。在这种情况下，我们很难谈论所谓趣味的高低与好坏。而审美趣味则不同。由于审美经验具有强烈的社会性，用马克思的话来说，审美感受所显示的是感觉的社会本质，因此，审美趣味也必然在一定程度上是主体社会性的显示。当然，即使是审美趣味也具有无可置疑的个体性，这是由审美经验的感性特征所决定的。但毕竟在审美活动中我们会要求主体的判断和评价具有一定的普遍性，否则，审美活动就成为主观任意的行为了。康德说过，审美判断尽管不需要联系于对象的客观特征，但仍旧要求具有一种主观的普遍性。在我们看来，这实际上是说，审美判断尽管要受到主体审美趣味等主观爱好和倾向的影响，但却仍然具有一定的普遍性。不过，我们认为，这种普遍性并不是由康德所说的共通感所决定的，而是取决于审美主体的社会本质。

由上面的分析可以看出，审美趣味中实际上存在着个体性与社会性、特殊性与普遍性的矛盾。这种矛盾的出现根本上是由于审美趣味是在个体生理和心理条件的基础上形成的，个体条件的差异性与审美经验所要求的共同性之间必然会出现一定的矛盾和对立。由此所导致的结果就是，审美趣味呈现出两个方面的特征：一方面，审美趣味具有明显的个性差异。主体的个性特征是由先天和后天、生理与社会等多种因素的作用所形成的，因而必然会千差万别，各不相同。审美趣味作为一种个人的爱好和倾向，自然也具有强烈的个性特征。从生理特征方面来看，艺术家的天赋、资质对于其艺术创作活动的影响显然是不能低估的。我们并不主张艺术上的天才论，但同样不能否认先天条件对审美活动的重要作用。精神分析理论的创始人弗洛伊德就曾经深入研究过生理特征对于艺术家创作活动的影响。在他看来，一个人之所以会走上艺术创作的道路，很可能是由于某种生理和心理上的原因。用他的话说，诸如艺术、宗教、道德、政治、军事等人类的活动形式，本质上都是由于人类为了发泄自己的性本能或里比多才创造出来的。这种观点的片面性是显而易见的，但它对于人类的生理、心理机制与人类活动形式之间关系的探讨却仍然是发人深省的。当然，弗洛伊德所关注的主要是人类行为的一般特征，至于人的个性问题并不是他所谈论的主要话题。但我们不难从中推论出，一个人究竟选择怎样的人生道路必然是其自我选择的结果，同样，艺术家呈现出怎样的审美趣味自然也是其个性特征的反映了。不过，另一方面是必须强调的，影响主体审美趣味的主要因素仍是他所面临的后天因素或社会条件。马克思说过：“像拉斐尔这样的个人是否能顺利地发展他的天才，这就完全取决于需要，而这种需要又取决于分工以

及由于分工产生的人们所受教育的条件。”① 这就是说，先天因素能否发挥作用以及发挥到何种程度，在何种程度上影响到主体的审美个性和审美趣味，根本上是由后天的社会因素所决定的。审美主体所处的社会环境和阶级地位、他所具有的民族文化背景等都会对其审美趣味的形成产生巨大的影响。法国近代的古典主义悲剧之所以十分讲求形式上的典雅高贵，在取材上也只限于古希腊神话或帝王将相的故事，就是为了满足宫廷贵族的欣赏趣味。而当资产阶级革命取得成功，市民阶级的审美趣味需要加以满足的时候，舞台上便开始出现反映现实生活的艺术作品。这些都表明，表面上是反映个人主观爱好的审美趣味，实际上仍然有着深刻的社会历史背景。

审美趣味的这种两重性决定了我们在承认其个体性的同时，还必须注意防止那种把审美趣味相对化的观点。这就是说，无论审美趣味有多么明显的主观性和个性色彩，它仍然是有好坏高下之分的。在审美问题上那种所谓的“趣味无争辩”的观点是十分有害的。那么，判断一种审美趣味是否健康的标准是什么呢？我们认为关键是要把握两个因素。首先，我们必须把审美趣味联系于具体的审美对象，看看依据这种趣味所作出的判断是否充分反映了审美对象的客观特点。个人的审美趣味无论具有多大的分歧，它总是要在审美对象当中进行选择，它所作出的评价也必须符合对象的审美价值。健康良好的趣味总是与对象的属性较为一致。相反，坏的趣味则为主观的好恶所左右，而不考虑审美对象的具体特征。常言所说的“情人眼里出西施”作为真挚爱情的表达，当然自有其合理性，但作为审美判断来看则有显著的缺陷，因为它在主观意愿的支配下把相对的美绝对化了。其次，审美趣味作为主体审美心理结构的组成部分，必然要受到主体审美理想的制约。这是因为审美理想作为主体最高的审美追求，乃是主体进行任何审美活动的最高指导原则。与之相比，审美趣味显然处于较低的层次。如果说审美理想是从宏观方面规范审美活动的范围和趋向，那么审美趣味则是从微观层面具体地规定主体对于对象的选择和评价。因此，好的审美趣味必然不会完全局限于对象的具体特征，而是积极地把对象与主体的审美理想联系起来，由此作出的选择和评价才是真正具有普遍性的。

据此我们认为，要想提高自己的审美趣味，除了尽可能多地进行审美活动，积累起日益丰富的审美经验之外，更主要的还在于如何提高自己的审美理想。而审美理想的提高则不仅仅是一件审美活动自身的事情，正如我们前面所说的，审美理想在根本上是与主体的人生理想相统一的。因此，主体只有通过艰苦的人生实践切实地改进自己的世界观和人生观，才能最终提高自己的审美

①《马克思恩格斯全集》第 3 卷，人民出版社 1960 年版，第 459 页

理想和审美趣味。常言所说的“功夫在诗外”，显然不仅仅适用于诗人的创作，审美理想和趣味的提高何尝不是如此呢？

第二节　审美活动的基本性质

审美活动是人类最基本、最普遍也是最高级的活动方式之一。在日常生活中，我们每个人都经常或自觉或不自觉地会从事审美活动，也不同程度地都会拥有一定的审美感受与体验。比如，在风和日暖的时节，眼前到处是娇红嫩绿，一派生机盎然的景象，你不由自主地要融入这浓浓的春意中，并由衷地感受到一种身心的愉悦和满足；当你阅读一部小说或欣赏一出戏剧的时候，你会陪着作品中人物领略生离死别的滋味，你会随着英雄的受难而内心充满了紧张，你会为主人公的幸福而感到同样的快慰等等。以上境界不管是得诸自然还是来自艺术，也不管你自觉还是不自觉，从主客体关系角度看，都属于审美活动。

审美活动是多样化的。审美的对象不仅可以展开为优美、中和的形态，而且可以展开为崇高、悲剧、喜剧、荒诞、以至丑的形态。审美的主体不仅可以获得甜蜜、轻松的感受，而且可能感到震惊、忧伤，甚至产生一种深刻的“痛苦”。请看《红楼梦》中的一段描写：

> 这里林黛玉见宝玉去了，听见众姐妹也不在房中，自己闷闷的。正欲回房，刚走到梨香院墙角外，只听见墙内笛韵悠扬，歌声婉转，黛玉便知是那十二个女孩子演习戏文。虽未留心去听，偶然两句吹到耳内，明明白白一字不落道：“原来是姹紫嫣红开遍，似这般，都付与断井颓垣。”林黛玉听了，倒也十分感慨缠绵，便止步侧耳细听，又唱道是：“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院？”听了这两句，不觉点头自叹，心下自思：“原来戏上也有好文章，可惜世人只知看戏，未必能领略其中的趣味。”想毕，又后悔不该胡思乱想，耽误了听曲子。再听时，恰唱道：“只为你如花美眷，似水流年……”黛玉听了这两句，不觉心动神摇。又听道“你在幽闺自怜”等句，越发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼“如花美眷，似水流年”八个字的滋味。忽又想起前日见古人诗中，有“水流花谢两无情”之句，再词中又有“流水落花春去也，天上人间”之句，又兼方才所见《西厢记》中“花落水流红，闲愁万种”之句，都一时想起来，凑聚在一处。仔细忖度，不觉心痛神驰，眼中落泪。

林黛玉由《牡丹亭》中的两句唱词所引发的复杂而细微的情感运动过程——从感慨缠绵、侧耳细听，到点头自叹、心动神摇，再到心痛神驰、眼中落泪，不仅由听戏文过渡到对个人命运的沉思，而且随着对“痛苦”越来越深地体味和咀嚼，她也一步步走向了对人生意味和生命底蕴的深层解悟。可以说，这正是审美活动过程的一种真实而典型的写照。

从上面的例子中不难看出，审美活动不仅是一种独立存在着的人类活动，而且它自身还具有十分显著的特征。审美活动不同于人类其他活动的突出特点就在于，它根本上是一种整体性的，因而也就是以心灵感知和情感体验为表现的内在生命活动和独特精神活动。就是说，审美活动作为精神活动既不像有限的物质生产劳动那样，为了在对自身生活有用的局部形式上占有自然物质，主体必须把自身的自然力——臂和腿、头和手运动起来，从而实际地作用对象、改造对象；同时它也不像属精神活动的科学认识活动那样，为了观念地抓住客体、逻辑地再现客体，主体必须把自己的情感、愿望、理想等个体、主观的因素暂时悬置起来，处处以客体为转移。比较起来，审美活动具有更为鲜明的主体性和更为充分的个性化的特征。在审美活动中，主体不仅能全面地敞开自己的生命状态，尤为重要的是，他能在一种更加本真的境域中去真实地面对自己，在一种宁静的处身状态中去深刻地领悟人生的独特意义，并在一种更高的层次上和更加开放的视野中，去完整地把握自己存在的种种可能性。下面，我们从三方面简要分析一下审美活动的特殊性。

一、人与世界的本己性精神交流

审美活动是人与世界、主体与客体之间在当下直接性的情境中所展开的一种最具本己性的精神交流与沟通，它既是主体得以能动地表现自己本质力量的一种独特方式，也是对象能如其所是地呈现自身的一种生动过程。所谓审美是一种最具本己性的活动，就是说，审美是一种最符合人性尊严、也最能体现人的本真价值的自由的生命活动。它既不是由某种外力所决定、所强制，也不是理智的刻意追求的结果；它既是一种摆脱了肉体必然性对人支配的活动，也是一种摆脱了对“物”的绝对依赖性的活动。正如席勒所说：“如果在权利的动力的国度里，人和人以力相遇，他的活动受到了限制，如果在职责的伦理的国度里，人和人以法律的威风互相抵抗，他的意志受到了束缚，那么，在美的社会交际里，在审美的国度里，人就只须以形象的身份呈现于人，只作为自由游戏的一种对象而与人对立。通过自由去给予自由，这就是审美的国度的法

律。”① 黑格尔在分析了人与现实两种关系即实践欲望关系与理性认识关系之后，也指出审美活动是介于这两种关系之间的一种中间状态或两种关系的有机统一，在前两种关系中，主客体双方均是有限的不自由的，只有在审美中才能克服两者的片面性，达到真正的“自由与无限”②。黑格尔因而把审美活动“看作一种灵魂的解放，而摆脱一切压抑和限制的过程”③，并精辟地提出“审美带有令人解放的性质”④ 的著名命题。

审美活动不仅使人从日常世俗的、受到局限的、操劳繁忙着的存在状态中解放出来进入自由的生存状态，而且也使对象物从被支配、被肢解、被遮蔽的状态中解放出来而以其独有的新颖面貌向人敞亮开来。因此，审美活动决非简单地仅仅是对某种现成地摆放在那里，仿佛具有永恒不变的美的意义的客观物体进行被动的静观和打量。从根本上说，审美活动是人与世界在精神上的一种交往与对话。只有在审美活动中，通过主体积极的参与和能动的创造，某种客观事物才能作为审美对象现实地向人显现出来。在审美的世界中，物体不再是作为一个孤立的实物而存在，而是作为具有自身丰富意义的符号对象而存在。在审美的视野中，一条街道，不再只是通向某银行的路径，一棵松树，也不再仅仅只是架屋造桥的材料，毋宁说它们本身就成了一个自足而完整的世界。比如，一双农鞋，在日常的生活世界中，这是再普通和寻常不过的一个物体了，但是，海德格尔从凡·高所画的农鞋中却读解出韵味无穷的意义：

> 只是一双农鞋，再无别的。然而——从鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中，凝聚着劳动步履的艰辛。这硬梆梆、沉甸甸的破旧农鞋里，聚积着那寒风陡峭中迈动在一望无际的永远单调的田垄上的步履的坚韧和滞缓。鞋皮上沾着湿润而肥沃的泥土。暮色降临，这双鞋底在田野小径上踽踽而行。在这鞋具里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟的谷物的宁静的馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬冥。这器具浸透着对面包的稳靠性的无怨无艾的焦虑，以及那战胜了贫困的无言的喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近时的战栗。⑤

在日常的生活世界中，器具仅仅是器具而已，但在审美的国度里，它却成

① 席勒：《审美教育书简》，见《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 179 页
② 黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 148 页。
③ 黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 337 页。
④ 黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 147 页。
⑤ 孙周兴选编：《海德格尔选集》（上册），上海三联书店 1996 年版，第 253 ~ 254 页

了一种富于意味的“存在”，以及向更高境界的引导。审美活动把人引领到了一个概念难以穷尽、语言无法言说的意味隽永的世界。

人类通过审美活动，通过优美、崇高、悲剧、喜剧、荒诞、丑等审美形态的观照，与世界自由无碍地交流、对话，融为一体。如果说，在一般的精神生产中，主体必须从现实的生活世界中抽身出来，把活生生的、流动不息的生活凝固化、客体化，这样，他才能使世界与自己相对立并使之成为自己的研究对象，因而它以主客二分的两极图式为其典型特征，那么，在审美活动中，主体则不仅不与对象相分离，而且他就直接地栖居在他所创造的世界中。在审美活动中，主体就在自己当下直接性的生存过程中体悟着生命的意义，就在与对象相融相通的生活状态中探寻着生活的真谛。因此，它以物我两忘、天人合一的完满境界为其突出的特点。

二、最具个性化的精神活动

审美是一种最具个性化色彩的精神活动，它所建构的是一个具有独特生命意味的诗意世界。

审美活动首先是一种精神活动。审美活动固然离不开人的自然存在，即生物学、生命生理学结果和功能，如人的视、听等感觉器官及其生理机能，但人凭借这些物质性存在与世界进行审美交流却首先或重要是精神性的。因为它根本上是超越现实功能和物质需求的一种自由的心灵体验。所以审美活动只能定位于精神活动。

审美活动在各种精神活动中最具有个性化。一般来说，任何一种精神活动的主体都是一定的个人，然而却并不是任何一种精神活动都能具有个性化的特点。且不说自然科学的研究必须摒弃个人的情感、爱好和趣味，就是社会科学研究和社会意识、社会观念的生产也必须剔除个人意识中的偶然性和主观性，使个体意识完全与类相同一，这样，才能充分保证这些精神产品的普遍性。苏联科学院哲学研究所哲学博士托尔斯特赫认为，观念是对现实的生活关系自觉进行的抽象。这种现实的生活关系本身已转变为抽象的关系即脱离了个人个性的关系。在物化关系的条件下，意识生产也取得了观念生产的特殊职能，即抽象关系的抽象表现。这种生产正由于自己的抽象性，不可能由每个人个别地实现和由大家一起实现，它必须把人们划分出特殊的专门的活动领域。只有当个人的意识好像同个人分离并获得对个人来说是抽象的一般的存在形式时，社会意识的生产才成为生产的特殊形式。这是很有道理的。

如果说在一般的精神生产中，主体必须从现实的生活世界中抽身出来，把活生生的、流动不息的生活凝固化、客体化，这样，他才能使世界与自己相对

立并使之成为自己的研究对象，因而它以主客二分的两极图式为其典型特征，那么在审美活动中，主体则不仅不与对象相分离，而且他就直接地栖居在他所创造的世界中。在审美活动中，主体就在自己当下直接性的生存过程中体悟着生命的意义，就在与对象相融相通的生活状态中探寻着生活的真谛。因此，它以物我两忘、天人合一的完满境界为其突出的特点。如果说，一般的精神生产往往是以理性代替感性，以抽象的普遍性消融具体的个别性，那么，审美活动则恰恰是把感性、个别性作为自己最基本的存在方式。审美作为一种特殊的精神活动，不仅是具体的、独特的、而且永远是一次性的、不可重复的。不同的人面对同一个客体，可以形成不同的审美境界，就是同一个人在不同的时空条件下面对同一个客体也会形成不同的审美境界。比如，同样是秋天的枫叶，在怀着悠然闲适心情的杜牧眼里是：“停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花”，在这里秋天的枫叶比二月的鲜花还要艳丽；在满怀离别愁绪的崔莺莺的眼里则是：“晓来谁染霜林醉，总是离人泪”，在这里秋天的枫叶就像是被泪水染过一般，令人伤感醉心；在满腹忧国情思的戚继光眼里又是：“繁霜尽是心头血，洒向千峰秋叶丹”，在这里秋天的枫叶又呈现出豪迈悲壮的色彩。审美的体验过程，既可以是一种瞬间的体验，也可以是终身的体验，历久而弥深。审美活动的具体内容，永远是随着人生而不断变迁、不断深化和不断丰富的。

三、有限无功利性与最高功利性的统一

审美是一种在自身中排斥直接的功利性，但又在其根底里与人类整体的生存与发展血脉相通的特殊活动，就是说，它既具有功利性，又具有无功利性，既具有自律性，又具有他律性，审美活动的特殊性就恰恰在于它是诸多矛盾因素的辩证统一。所谓审美活动无功利，是说审美活动并不以某一有限目的为目的，相反它还必须以摆脱直接功利目的为前提。当主体囿于直接的功利目的时，他不可能成为审美主体，客体也不会作为审美对象向他呈现。马克思说：

> 囿于粗陋的实际需要的感觉只具有有限的意义。对于一个忍饥挨饿的人说来并不存在人的食物形式，而只有作为食物的抽象存在；食物同样也可能具有最粗糙的形式，而且不能说，这种饮食与动物的饮食有什么不同。忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都没有什么感觉；贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值，而看不到矿物的美和特性。①

①马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第126页。

被某种有限的功利性目的所操纵、所支配的人的存在，是一种与人的真正自由本性相疏离的单向度的片面的存在。审美活动就是对这种存在状态的一种积极扬弃与克服。

不过，审美活动虽然在其自身中剔除了直接的功利目的性，却并不意味着它与功利性的绝缘。相反，审美活动指向一种整体的、根本的功利性，这就是它把人向着完整的自由存在状态提升。英国学者柏拉威尔在《马克思和世界文学》一书中指出："对马克思来说，文学不仅仅是一种表达的手段——在很大程度上来说，也是一种自我构成的手段。人类和禽兽之间一个重要的不同是，人类不仅为了满足自己身体上的需要和冲动才从事劳动，而且也'按照美的规律'形成形态。因此，文学满足人的一种需要，它像其他艺术一样，创造和形成欣赏文学的感受能力。因此，这才有可能谈到'生产性的消费'。艺术作品的产生和欣赏有助于我们成为更完美的人。"① 从最高的意义上说，审美活动并不只是人自我构成的手段，而是人自我完善的一种本体性活动。

正因为审美活动是无功利性和有功利性的辩证统一，因此，审美活动又是自律性与他律性的统一。所谓自律性，是指审美活动本身就是一个自身完满的世界，它不是手段，而直接就是目的本身。正如马克思所说："作家绝不把自己的作品看做手段。作品就是目的本身；无论对作家或其他人来说，作品根本不是手段，所以在必要时作家可以为了作品的生存而牺牲自己个人的生存。"② 所谓审美活动又具有他律性，就是说审美活动并不是一个封闭孤立、与世隔绝的世界。首先，审美活动是从根本上受到物质实践的决定和制约；其次，物质生产劳动所达到的历史水准以及在生产中所形成的人与人、人与自然之间相互关系的特点，还会通过各种社会中介因素最终渗透到审美活动的具体内容中并决定着审美的方向和水平；最后，各种审美形态，如美、崇高、悲剧、喜剧、怪诞、中和、气韵、意境等的历史性生成和演变，实质上不过是人的现实境遇、生存状况以及理想追求在历史中不断发展的一种审美凝聚和反映。因此，审美活动与其他实践活动之间有着剪不断的、千丝万缕的复杂关系。审美的自觉程度和广阔程度就是人丰富的内在本性在现实中不断生成和在范围上不断扩大的一种人化的尺度。就此而言，审美活动具有他律性。更准确地说，审美活动是自律与他律的统一。

①《马克思和世界文学》，生活·读书·新知三联书店 1980 年版，第 405 页。

②《马克思恩格斯全集》第 1 卷，人民出版社 1956 年版，第 87 页。

第三节　　审美活动的价值内涵

审美既不像实用功利活动可以给人带来物质上的利益，也不像伦理道德活动可以为人赢得精神上的赞誉，更不像声猎犬马等娱乐活动可以让人玩得淋漓尽致、富有刺激。然而，从古至今，审美活动却始终是人类一种孜孜不倦的追求。在生活中，我们不是经常可以看到，有些人宁可漠视物质的匮乏也不愿放弃审美的享受吗？那么，审美的世界究竟具有怎样的魅力？它的内在意蕴是什么？

一、审美活动是一种价值活动

如果我们撩开审美现象多姿多彩的外在形态，对其深层的内在意蕴进行理性透视，就不难看出，审美活动之所以吸引人、感染人，是因为审美活动本身所展开的就是一个属人的世界，并且因此这个世界也仅仅只为人才存在。无论是春华秋实、冬雪夏雨，还是晓风残月、惊雷狂飙；也无论是飘风流莺、江南水乡，还是悬崖峭壁、绝塞长城；从大都市中的摩天大楼到边陲之地的荒村野店，可以说，凡是人类足迹所到之处，凡是进入人的生存领域的各种各样的事物，也无不可以跃入人的审美视野中。不管审美活动所指涉的具体对象之间有多大的区别和差异，然而这些对象之进入审美的世界，却无不关系着人。它们或者以某种特殊的形式凝聚、浓缩着人类遥远的过去；或者以某种奇异的组合启迪、召唤着人类走向灿烂的未来；它们或者以其自身的某种属性映照着人的命运、人的境况；或者以自身的某种特征激发着人的理想、人的创造精神。就像凡·高笔下的农鞋中装满了劳动者对大地丰收的深情渴望，罗中立的油画《父亲》那满脸的皱纹中敞开着父辈艰辛处世而又豪迈乐观的丰富世界。总之，这些对象一旦进入审美的领域就成为人的对象化和对象化的人，成为人对自己本质力量的充分确证和肯定。审美活动的独特意蕴就在于，它不是指向表面的客体，以客体为依归，而是指向主体的深层生命，以客体为中介而达到对生命的注解，达到人与人之间的交往与沟通。从性质上说，审美活动是一种价值活动，审美的世界必然是一个充满意义的世界。

价值这一概念是用以揭示人与世界、主体与客体之间一种特殊关系的重要范畴，它从根本上表征着人的自由自觉的生命活动不同于动物本能式的生命活动的本质属性。

价值作为一种意义，既不是由大自然现成地提供给人类的，也不是一经形成就永恒不变的。只是由于人的能动性的创造活动，才产生了客体对于主体的

价值。而随着人的各种实践活动的不断发展以及在此基础上人的需要的不断生成、不断丰富，属人的意义世界也就越来越广阔、越来越绚丽多姿。就像人除了物质需要以外还有各种各样的精神需要一样，人除了追求物质价值的物质生产活动以外，也有各种各样追求精神价值的活动。审美活动就是实现人的特殊的精神价值的活动。

二、审美价值与一般价值活动的共性

审美活动作为价值活动的一种形式，它具有一般价值活动的共性。首先，审美活动与其他的价值活动一样，都表现为主客体之间的一种关系。其实质是以主体为根据、为目的、为趋向的一种特殊的主客体关系。在这种价值关系中，客体自身的属性成为主体需要的价值对象，而主体的需要则是客体自身属性的价值确证。因此，审美活动的展开，既是客体对象被人化、内在化的过程，也是主体审美需要的对象化、现实化的过程。比如自然界的山水花鸟，从它们本身来说无所谓美、丑之分，就像它们作为一种本然性的现象无所谓善、恶之别一样，但是，它们一旦进入价值关系的结构中就会具有某种意义。于是昆虫有益虫与害虫的不同，花鸟有有情与无情的区别。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”，就真实地显露出审美活动的价值特征。

审美活动同其他价值活动一样，都必然要受到社会实践活动的深刻制约，并随着社会实践的发展而发展。世界上没有永恒不变的事物和现象，不仅客体在变，而且主体也在变，因此，主客体之间的价值关系必然呈现为一种动态的历史过程，绝不存在所谓永恒的价值。在审美活动中，不仅美、丑、悲、喜、崇高、滑稽等价值形态依条件的转变可以互相转化，而且各审美形态的内涵及其在审美活动中的地位也必然会不断发生历史性的变化。就是同一客体对象，看起来它似乎可以在不同时代不同民族中为人们所共同接受、共同欣赏，如某些优秀的艺术作品，这些作品好像具有永恒的审美价值，但是，这不过是一种外在的相同性而已，其实际情形就像伊格尔顿所说：“‘我们的’荷马并不是中世纪的荷马，我们的莎士比亚也不是他同时代人心目中的莎士比亚；情况很可能是，不同的历史时代出于自己的目的创造了‘不同的’荷马和莎士比亚，并在这些作品中找出一些成分而加以重视或贬斥，尽管这些因素并不一定相同。换言之，一切文学作品都被阅读它们的社会所‘改写’，即使仅仅是无意识地改写。没有任何一部作品，也没有任何一种关于这部作品的流行评价，可以被直截了当地传给新的人群而在其过程中不发生改变，虽然这种改变几乎是无意识的；这也就是为什么说被当作文学的事物是一个极不稳定的事件的原因

之一。"① 就是说，同一部艺术作品，在其流传的历史过程中必然会发生或增值或减值的种种复杂变化，而不可能始终保持同一的审美意义。

三、审美活动作为价值活动的特殊性

审美活动不仅有着一般价值活动的共性，而且具有不同于其他价值活动的特殊性。

审美活动所追求的不是一般的价值，而是能满足人的心灵需要的精神价值。在审美活动中主体主要运用自己的审美感官去直接把握对象的审美特性，并进行情感体验。他所看重的绝不是对象的物质功利性和有限的实际用途，而是对象的精神意义，是对象令人精神愉悦的特性。人们之所以欣赏大理石筑成的雅典娜神殿，并不是因为大理石的原因，人们之所以欣赏黄金制造的王冠，也并非因为黄金本身，它们之所以成为审美对象根本上是因为它们具备一种特殊的精神魅力，即能唤起人深刻的情感体验并使人获得充分审美享受的精神魅力。特尔斯特赫正确地指出："精神劳动的产品（书、绘画、雕刻）即使获得了外部的实物形式，但它对我们之所以有意义，不在于具体体现它的那种自然物质（纸、颜料、油画底布、大理石等）具有什么有用性质。我们对绘画的兴趣绝不是由创造它的颜料和油画底布的性质决定的。我们对书感兴趣也不是因为印出它的纸张的性质（纸张即使在评价作为印刷工业产品的书时有意义，但纸张并不是精神劳动的产品）。自然物质的有用物质对于精神产品来说，好像是外面的包装材料，与精神产品的真正内容和意义没有直接关系。"②

在审美活动中，主体从日常操劳着的世界进入到一个深蕴着生命意义的特殊世界。主体既是从生活世界中暂时地退出，又是向生活世界更深地突进。之所以说他是从生活世界的退出，是指在审美活动中主体摆脱了与实际人生直接的利害关系，是对由名缰利锁交织而成的功利网络的一种暂时的超脱；之所以又说他是向生活世界更深的突进，是因为即使在审美中主体也并不能与实际人生完全隔绝，毋宁说，他是带着实际人生刻印在他心头的全部经验，带着他在日常生活中悲欢离合的所有经历而走进了审美的世界。因此，在审美中主体越是能够无所为而为地去观照世界，他就越是能够使自己全部的人生积累都充分地释放出来，而他越是无条件地把自己都交付于他所观照的世界，也就越是能本真地面对这个世界。正是在与世界的这种直接的照面中，平时在有限的功利

①伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，陕西师范大学出版社 1987 年版，第 14 页。

②特尔斯特赫：《精神生产——精神活动问题的社会哲学观》，北京师范大学出版社 1988 年版，第 163 页。

活动中被遮蔽、被悬置起来的人生意义问题才会真实地向他突现出来。审美主体不是用理智去把握这种意义，而是以情感去拥抱这种意义。在情感的付出中，他赢获了一个完整的世界。“我们饱享着这种魅力，而在这样给我们满足的同时，审美特质对我们就成了一种特殊的价值，这种价值不是由冷漠的判断来评价的，而是我们直接感受到的。它使我们产生一阵新的强烈情绪，这种情绪现在真的成了一种快感，由眼前的景象所引起的喜悦和安逸，一阵‘沉醉’——就好像沉醉于浓郁的花香中一样。”①

因此，审美活动所追寻的又并非是一般的精神价值，而是能启迪人领悟人生真谛，并激励人不断去创造自己生活意义的一种独特的精神价值。审美活动所追求的价值，内在地包含着“真”，因而它与认识活动相联系，但它却不像认识活动那样揭示出事实并终止于事实。审美活动在现实的基础上展开又超越现实而追求理想的真，即人的“应有之真”。审美活动追求理想，内在地包含着“善”，因而它与道德活动相联系，但它却不像道德活动那样，主要着眼于既定的现实关系，而是以其内蕴着的否定性的批判力量激发人们的创造精神，召唤人们去创造更完美的现实关系。审美活动追寻完满的人生，内在地包含着人的“终极关怀”，因而它与宗教活动相联系。但它却不像宗教活动那样通过对现存世界的根本否定，引领人们到达神的殿堂——实际只是一种虚幻的境界。审美活动以对主体存在的充分肯定为前提，以对人的价值的高扬为旨趣，它所创造的是一个个性丰满、生命充盈的人的世界。

第四节　审美活动是人最具本质性的存在方式

审美作为人类一种基本的活动方式，它就存在于人类丰富的现实生活中。并非只有当人走进电影院、音乐厅，去观赏艺术的时候他才开始审美，也并非只有当人游山玩水，把玩奇花异草的时候他才进行审美。事实上，只要活着，人就会希望能以最适合人性尊严的方式去生存；只要活动着，人也总会希望能把自身所拥有的本质力量最充分地表现出来。在这种种希望中，就酝酿着人的审美追求，孕育着人的审美理想。因此，审美需要并不是从外部强加给人的一种力量，审美活动也不是高不可及的只有少数人才能享有的一种特权。从根本上说，审美的需要就内在于人类特殊的生命活动中，审美活动就是人之所以为人的一种最具本质性的存在方式。这个命题不仅意味着审美活动为人所独有，

①英伽登：《审美经验与审美对象》，转引自 M. 李普曼《当代美学》，光明日报出版社 1986 年版，第 295 页。

在人以外的动物和其他的存在物中没有审美活动，而且也意味着审美活动最能昭示人的本质特征，它就是真正意义上的人现实地存在着的一种存在方式。费尔巴哈十分精辟地指出："只有人，对星星的无目的的仰望能够给他以上天的喜悦；只有人，当看到宝石的光辉、如镜的水面、花朵和蝴蝶的色彩时，沉醉于单纯视觉的欢乐；只有人的耳朵听到鸟儿的啭声、金属的铿锵声、溪流的潺潺声、山风的飒飒声时，感到狂喜……"① 可以说，在人的存在中就蕴藏着审美存在的全部奥秘，在人的实际生存中就不断孕育并生成着审美活动的内在动力。人的奔涌不息的生活世界不仅为审美活动提供了深厚的生长土壤，而且为审美活动不断注入着韵味独特的鲜活内容。因此，为了深入把握审美活动的本质特点，我们就不能仅仅停留在对审美活动一般特征的描述上，还必须进一步揭示审美存在与人的存在之间内在的相关性。首先要揭示人的存在的特殊性质与方式。

人在本质上是实践着的存在物，不仅决定了人本身的存在永远会具有不确定性、历史性和生成性，而且也导致了人生活于其中的世界永远只能是未完成的、流动的、开放的。所谓人的存在是一种历史性的、生成性的存在，就是说，人的本质并不是被预先给定的，也不是某种僵死的和凝固的实体性的东西。卡西尔说过："要认识人，除了去了解人的生活和行为以外，就没有什么其他途径了。但是，要把我们在这个领域所发现的东西包括在一个单一的和简单的公式之内的任何企图，都是要失败的。人类生存的基本要素正是矛盾。人根本没有'本性'——没有单一的或同质的存在。人是存在与非存在的奇怪的混合物，他的位置是在这对立的两极之间。"② 所谓人处在存在与非存在的两极之间，就是说人能够始终向着未来开放自己，向着可能性去存在。人是在实践地对待世界的过程中，在对给定的东西（自然的和自身的）的否定过程中不断肯定着自己、再生产着自己，并从而不断赋予自己的存在以新的规定性。因此，人不仅依靠自己的劳动自己生成了自己，而且也依靠自己的实践活动不断创造着自己的本质。"个人怎样表现自己的生活，他们自己就是怎样，因此，他们是什么样的，这同他们的生产是一致的——既和他们生产什么一致，又和他们怎样生产一致。"③

人是通过对自然的改变，在他所创造的生活世界中来表现自己的。人不可能一无所有地去凭空创造，人必须依赖自然界。处在人身外的自然界不仅是能

① 引自《18世纪末—19世纪初德国哲学》，商务印书馆1960年版，第551页。

②卡西尔：《人论》，上海译文出版社1985年版，第16页。

③《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年版，第67~68页。

够满足人的肉体需要的对象，而且是能够确证他的本质力量的对象。人不同于动物的独特本质就在于，他不是消极被动地、从属性地去适应自然的既定性质和条件以维持自己的生存，而是通过自己的实践不断把自在的自然变成自己生命活动的对象、材料和工具，变成自己“无机的身体”。但是，外在自然并不是主动地就向人袒露自己。外在自然以其本身所固有的客观属性顽强地“走着自己的路”，它抗拒着人的活动，构成对人的种种限制。而人则正是通过对自然的驾驭，在不断克服自然的限制中实现着自己，在不断扩展着属人世界的范围的过程中确证着自己的自由。因此，正像人本身的存在总是不确定的一样，人的世界也永远处于有待完成的阶段。人的实践活动就是一个包含着受动与能动、限制与创造的动态的历史过程，人的本质就表现为不断从自在向自为转化、由自发向自由跃升的无限的生成状态。

人的确是宇宙中最复杂、最特殊的一种存在物。人的存在根据既不在上帝，也不在自然，人的存在根据就在实践活动本身。人是通过实践活动自己创造自己、规定自己。但是，人的本质又不能等于某种已然的规定性。人的存在的根本特征恰恰在于，它是对某种僵化的规定性的不断突破，是对某种封闭的已然状态的不断扬弃。正如马克思所说：“在这里，人不是在某一种规定性上再生产自己，而是生产出他的全面性；不是力求停留在某种已经变成的东西上，而是处在变易的绝对运动之中。”① 就是说，人根本上是一种开放性的、可能性的、超越性的存在。下面让我们看看审美活动与人的存在之间的深刻联系。

前面我们曾说过，审美是最能体现人的本质特点的一种活动方式。从人的存在角度来看，这也就意味着审美活动是人的最具本真性的一种存在方式。所谓最具本真性，即是说只有在审美中，人所独有的本质力量才能最充分地显露出来；只有在审美中，人才作为与动物根本不同的完整意义上的人而自由地实现着自己；也只有在审美中，人才能把现实与理想、内在与外在、个人与社会完全统一起来，从而充分体验到作为一个人所应有的尊严和价值。因此，审美活动是以比较纯粹的形式集中表现着为人所专有的一些本质属性，它可以说是一种深蕴着饱满人性意味和丰富情感内容的人的真正的存在方式。具体说来，这主要表现在三个方面。

首先，人在审美活动中的存在不同于在日常生活中的存在，它是一种超越性的存在方式。

从人的存在意义上说，日常生活是每个现实的人都不可避免的一种最普

①《马克思恩格斯全集》第46卷，人民出版社1979年版，第486页。

通、最寻常的存在方式。所谓日常生活，一般是指与社会的政治、经济、军事、文化等有组织并具备一定规模的公共性的活动方式相区别的种种私人化的生活领域和生活方式。它以家庭为活动的中心场所，以维持个体生命的存在和再生产为基本目的，以衣食住行、婚丧嫁娶、生儿育女、养老送终、走亲访友、交际应酬等等为主要内容，是人类个体从一出生就耳濡目染并终身与之伴随的一种最基本的生存方式。在日常生活中，每个人的地位和角色都是确定的、被预先安排好的。他几乎用不着刻意的努力，在其成长的过程中就不知不觉地已经被一种无形的力量所规范、所塑造。他能十分自然地就融入某种生活的习惯中，把某种传统的风俗看成是理所当然的，并自发地以之来调节自己的行为，他似乎轻而易举地就能运用各种先在的模式来处理和应对可能遇到的各种日常生活问题。因而日常生活的世界总是能为人提供一种熟悉感和安全感，它仿佛是人避风息凉的港湾，是人宁静温馨的家园。在人们的日常存在中起指导作用的不是自觉的理性思考，而是常规性的行为模式；它不是向着未来的世界开放，而是向着传统、习惯和血缘亲情的其乐融融的回归。因此，日常的生活世界在给人以稳定感和居家感的同时，也消磨着人的创新意识和忧患情怀，它使人最终融合到一种平均化的生活状态中。

与之相比，审美活动则使人从平凡、琐屑的世界中超拔出来。这是因为审美活动具有如前所说的开放性、可能性、超越性，它是一种面向未来、富于创造性的活动。它不会安于日常生活的习惯性状态中，它天然地具有一种对平庸现实的批判力量，它通过颠覆日常生活世界中那仿佛已经自动化了的惰性链条，把人们移置到批判地审视生活的新的视点上。它揭开遮蔽在日常世界之上的温情脉脉的面纱，迫使人勇敢地去面对挑战、凝视现实，它在打破人平静生活的同时，却把生活的真正意义深深地嵌入人的心灵。这正是人不断超越自身的本质追求的集中体现。

其次，人在审美中的存在不同于在异化活动中的存在，它是一种自由的存在方式。

马克思在《1844 年经济学哲学手稿》、《德意志意识形态》等著作中曾深刻地揭示了在私有制条件下异化劳动的本质特征。异化劳动是人的自由本质的一种扭曲和蜕变。在异化劳动中，人不是自由地表现自己的生命，而是用摧残生命的方法来维持生命，人本身的力量对人说来，成为一种异己的、与他对立的力量，“这种力量压迫着人，而不是人驾驭着这种力量”①。异化劳动的产品，也不是人的本质力量的确证，而成为人受奴役的一种表征。“我们本身的

①《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1995 年版，第 85 页。

产物聚合为一种统治我们、不受我们控制、使我们的愿望不能实现并使我们的打算落空的物质力量”，这种异化是生产力发展一定水平下的必然产物，“是迄今为止历史发展的主要因素之一”。从现实的必然性上说，只有随着生产力的高度发展，到了共产主义的阶段后才能完全消除人的异化处境。到那时“任何人都没有特殊的活动范围，而都可以在任何部门内发展，社会调节着整个生产，因而使我有可能随自己的兴趣今天干这事，明天干那事，上午打猎，下午捕鱼，傍晚从事畜牧，晚饭后从事批判，这样就不会使我老是一个猎人、渔夫、牧人或批判者”①。然而，人却并不是只有到了共产主义社会才会产生自由的理想。对自由的渴望，是自文明诞生以来就植根于人类心灵中的一种积极的本质力量。在现实生活中，审美活动之所以能成为人所珍重所向往的一种基本的活动方式，是因为它是人在异化的条件下所能获得的一种最自由的存在方式。“所谓乐者，岂必处京台、章华，游云梦、沙丘，耳听《九韶》、《六莹》，口味煎熬芬芳，驰骋夷道，钓射鹔鷞之谓乐乎。吾所谓乐者，人得其得者也。”② 所谓“人得其得者”就是人能够自由地对待并实现自己的本质力量。这只有在审美活动中才能实现。德国美学家席勒在《审美教育书简》中曾尖锐批判了近代资本主义社会造成劳动的异化与人性的分裂，指出这个社会“是一种精巧的钟表机械”，其中“政治与宗教、法律与道德都分裂开来了；现实与劳动脱节，手段与目的脱节，努力与报酬脱节。永远束缚在整体中一个孤零零的片断上，人也就把自己变成一个段落了”（《第六封信》），这是很深刻的。不过，席勒提出的清除这种异化的药方却是唯心主义的，他不是主张通过社会变革来铲除资本主义私有制所造成的异化的根源，而是主张用审美活动来弥补异化造成的人性的裂痕，恢复人性的统一。但是，他关于审美能克服人单纯追求感性、物质、生活或单纯追求理性、精神、形式的片面性，在审美状态中实现上述诸方面的完满统一的思想，则有其合理性。席勒说，“游戏”（即审美活动）是“人性的完满实现”③，“只有当人充分是人的时候，他才游戏；只有当人游戏的时候，他才是完全的人。”④ 换言之，只有通过这种最符合人追求自由本性的审美活动，人才从片面走向完整、从单一走向丰富，从被肢解的实际人生中找回已经失落了的本真世界。

最后、人在审美中的存在不同于人的现实存在，它是一种应然的存在

①《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1995 年版，第 85 页。
②刘文典：《淮南鸿烈集解》（上册），中华书局 1989 年版，第 33 页。
③转引自朱光潜《西方美学史》（下卷），人民文学出版社 1964 年版，第 96 页。
④转引自朱光潜《西方美学史》（下卷），人民文学出版社 1964 年版，第 101 页

方式。

无论是在日常的生活世界，还是在一般非日常的自觉的社会活动中（如政治活动、经济活动、军事活动），人都是处在一种现实的存在之中，亦即人都是处在与世界所构成的功利性的关系之中。尽管在现实生活中，特别是在人的自觉的创造性的社会活动中也表现着人的本质力量，体现着人的自由本性，但就任何一种现实活动来看，它对人的本质力量的表现都是不充分、不全面的，它在实现人的自由本性和理想追求方面都是受到限制的。

而审美活动则不然。由于在审美活动中，人暂时摆脱了种种现实的功利关系，进入了理想的、超越的存在状态，人的本质力量不再受到现实生活的种种限制，因而与对象世界的关系达到全面、充分的自由与和谐。在此意义上，我们可以说，只有在审美活动中，人的个性才能得到最大限度的张扬，人的本质力量也才能得到最充分的实现。在审美中人不是作为一个物与别的物去碰撞，而是以自由人的身份与同样自由的生命去交往。在审美的世界中，人如其所应是地本真地生活着、经历着，他不是以现实的态度和征服者的姿态去实际地拥有对象，而是以应然的态度和全面的方式在从精神上占有对象的同时又超越着对象。在这里，主体扬弃了自己的利己性，对象也失去了自己赤裸裸的有用性。“活动及其成果的享受，无论就其内容或就其存在方式来说，都具有社会的性质：是社会的活动和社会的享受。”这种人与社会、与他人的和谐统一就是审美状态。正是在审美活动中，人才真正体验到一种前所未有的自由感和解放感。黑格尔关于“审美带有令人解放的性质”的名言，正是在这个意义上说的。换言之，在审美中存在的人乃是真正充实的具有内在丰富性的人，即自由的人。

从上面三点可知，审美活动确是最具有人的本质性或本真性的存在方式。

第二章　审美活动中的主体与对象

第一节　审美主体与对象只存在于审美活动中

审美活动并非仅仅是由于审美客体的存在才获得了自身存在根据的一种无根源的、抽象的精神活动，也就是说，并不是因为先有了审美客体、审美对象的存在，然后才有了审美的发生，毋宁说，恰恰是由于审美活动的存在，才为审美主体、审美对象的存在提供了现实的根据。在审美活动之前或在审美活动之外既不存在抽象的审美主体，也无所谓抽象的审美对象，它们只有在一定的审美活动中才是有意义的、现实的、构成审美活动的两个具体因素。因此，离开审美活动的本质规定性，无论是讨论审美主体的特点，还是讨论审美对象的本质，都只能是一种抽象的缺乏现实内容的纯理论思辨而已。

人们常说，马克思的《1844 年经济学哲学手稿》对美学研究带来了革命性变革和启示，这启示就正在于它深刻论证了，审美活动在实践基础上如何才能逻辑地发生的问题，并彻底颠覆了传统美学心与物、主体与客体二元对立的形而上学思维模式，从而为我们提供了一种从审美主客体相互依存、互为条件的辩证统一关系中去求解美学之谜的全新思路。

传统美学是把美作为中心范畴来建构美学体系的，它把美看成是一个先于审美活动而存在的东西，仿佛美就现成地摆放在那里，然后由人来欣赏，这样，审美活动就仅仅具有把美和美感外在地联系起来的意义，审美活动也就仅仅被看成是一种认识过程，看成是美实现自己的一种手段了。然而，这完全是一种理论的虚构。之所以会出现对美的这种误解，根本上是由于没有摆脱西方根深蒂固的主客二分的形而上学思维模式的影响。马克思则推翻了主客二分的思维传统，而通过主客统一的实践即对象化活动来把握主客体及其相互关系，进而说明美与审美主体的性质、关系和特点。

首先，马克思在《1844 年经济学哲学手稿》中从未离开过人和人的活动抽象地谈论作为对象美的问题，相反，马克思始终是从人的现实生成的角度来谈论美对人的依存性及美对人的肯定意义。在马克思看来，所谓美（对象）的问题，根本上是人（主体）的问题，具体地说就是人的审美的本质力量在现实中历史地生成的问题。审美的本质力量并非人的一种自然的属

性，只是随着人的社会实践的发展，随着属人的本质在实践中客观地展开的丰富性，它才或者发展起来，或者产生出来。因此，不是先有审美对象然后才有了审美活动，从逻辑上说恰恰相反，只有当人的审美本质力量生成以后，美才向人生成，亦即美才对人具有了真实的意义。也如马克思所说："只有音乐才能激起人的音乐感；对于没有音乐感的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义，不是对象，因为我的对象只能是我的一种本质力量的确证，也就是说，它只能像我的本质力量作为一种主体能力自为地存在着那样对我存在，因为任何一个对象对我的意义（它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义）都以我的感觉所及的程度为限。"① 马克思在这里所表述的观点既明白清晰又无可置疑，它一方面逻辑地揭示了审美活动发生的历史必然性，另一方面也充分说明美作为对象并不存在于审美活动之外，它就具体地生成并存在于审美活动之中。

据此，美就并不是先于人而存在的一种东西。人们之所以有资格来谈论美，是因为人在审美活动中不断地创造着美。如果说，美就在客观事物本身，就是客观事物的某种属性，那么，何以这种属性是美的，别的属性就不美？如果离开人，我们甚至无法说明最简单的审美现象。这就像我们把羊看成是自己的一种财物，但是羊本身却未必想得到它的有用性之一是可做人的食物一样，我们之所以说某种东西是美的，是因为这种东西对人有一种特殊的精神意义，而这种意义是只有在审美活动中才能表现出来的。如果把美从审美活动中分离出来并把它实体化，就会导致美本身的消失。可以说，美只存在于审美活动中，只有在审美活动中它才现实地生成、真实地显现出来。质言之，所谓美就是审美主体与审美对象在审美活动中相互作用所生成的一种特殊价值。因此，审美活动是比美这一范畴更具优先性和根本性的美学基本问题。正如苏联美学家列·斯托洛维奇所说："'审美'这个词不只是作为美的同义词出现的，而且是作为新的范畴出现的。这种范畴表现了标明审美关系范围内各个概念之间的统一性的科学需要。"② 只有抓住审美活动，其他的美学范畴才能找到自己相应的理论位置，其他的美学问题也才能迎刃而解。

其次，马克思在《1844年经济学哲学手稿》中也从未离开过美的对象抽象地谈论审美主体，而总是在主客体关系中来把握审美主体的性质的，他

①马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，人民文学出版社1979年版，第125～126页。

② 列·斯托洛维奇：《审美价值的本质》，中国社会科学出版社1984年版，第129页。

说："从主体方面来看：只有音乐才能激起人的音乐感……由于人化的自然界，才产生出来。五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物。"① 在这里，马克思明确告诉我们：（1）审美主体不可能离开审美对象而孤立地存在；（2）主体的审美感觉与审美能力是在与对象的人化关系中，在"人化的自然界"即人化的对象世界中产生起来，并得到确证的；（3）人的"主观感觉"包括审美感觉与这种感觉的人（类）性，是长期实践活动（包括审美活动）的历史产物，是在全部人类不断发展的实践（包括审美活动）中不断发展与丰富的。

最后，马克思在《1844 年经济学哲学手稿》中始终是在实践活动，即人化活动中论述审美主客体的辩证。互动、统一的关系的。他说：人正是自己本质力量的对象，才使"一切对象对他说来也就成为他自身的对象化"，"成为他的对象"，而"对象如何对他说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与之相适应的本质力量的性质；因为正是这种关系的规定性形成一种特殊的、现实的肯定方式"②。显然，在马克思看来，就审美而言，正是人的对象化活动，建构起现实的审美对象及与之相适应的审美主体，确定了主客体间审美关系的规定性。换句话说，正是对象的性质与主体本质力量之间的互相适应与互相统一的互动关系，即对象化的审美活动造就了现实的审美活动主体与审美客体，规定了主客体关系的审美特性。

概而言之，审美主体与审美对象是构成审美活动的两个基本要素，审美活动就是审美主体与审美对象之间相互依存、相互规定、相互激荡的矛盾运动过程。无论是单个的审美主体还是单个的审美对象，都仅仅只是理论上的一种抽象，从实际存在的意义上说，它们是互为条件、根本无法分离的。人不可能没有任何对象地抽象地存在着，他总是处在一定的活动中从而成为某种具体的主体，而对象也正是因为进入到人的具体活动中，才具有了作为对象而存在的现实性。因此，当我们说到审美主体的时候，就意味着有一个审美对象的存在，正是审美对象要求并规定着主体成为审美主体。而审美对象的出现，又必须以审美主体的存在为必然的前提，审美对象就是审美主体在审美活动中所指涉的一个客体。因此，审美活动是审美主体与审美对象之所以可能并具有现实性的根本条件。我们只有在审美活动的存在结构中，才能真正把握住审美主体与审美对象以及它们之间所形成的审美关系的真实特性。

① 《马克思恩格斯全集》第 42卷，人民出版社 1979 年版，第 125～126 页。
②《马克思恩格斯全集》第 42卷，人民出版社 1979 年版，第 125 页。

第二节　审美主体的存在状态

审美活动本质上是人的一种精神活动，这就决定了主体在审美中主要是一种精神性的存在方式。这当然不是说人的精神可以离开肉体而存在，也不是说精神是一种独立存在着的实体。所谓人在审美中是一种精神性的存在方式，只是指在审美中，人主要发挥着自己精神性的本质力量，人是通过精神性的劳动在从精神上占有对象的过程中来确证自己的现实存在的。因此，我们考察主体在审美中的存在状态，也就是要具体揭示在审美活动中主体精神活动的独特状态与根本特征。但是，我们又不是要具体说明人在审美中心理活动的具体过程，而是要探究在审美活动中人作为精神性的存在是如何通过对象而现身、如何在与对象的交往中显露出自己的，即追问在审美活动中人如何成为现实的审美主体，及其作为精神主体的精神活动的存在状态与存在特征。我们认为，主体在审美活动中的精神存在特征主要体现在惊异、体验和澄明三个基本环节及其起伏运动的状态中。

一、惊异：从日常生活中的跃出

在我国以往的美学理论中，从未把惊异作为一个独立的美学范畴提出来。这并不是因为惊异这种现象在审美活动中不存在、没有意义，或者说惊异这种现象在审美活动中不能构成一个独立的环节、不发挥重要的作用。传统美学理论之所以忽视惊异这种现象，是因为它根本上就忽视了审美活动本身具有独立存在的意义。而如果把审美活动作为美学研究的根本问题，惊异这一范畴就具有了突出的理论意义。它既是人从其他活动的主体向审美主体转化的开端，也是审美对象开始显现自身的契机。作为一个概念，“惊异”在柏拉图的哲学中已经出现，他把惊异看成是哲学研究决定性的起点。后来亚里士多德继续使用了这一概念，并对柏拉图的思想作了更明确的表述。他认为，人们是由于惊异才开始研究哲学的。“他们起初是对一些眼前的问题感到困惑，然后一点一点前进，提出了比较大的问题，例如日月星辰的各种现象是怎么回事，宇宙是怎样产生的。”① 正是由于这种惊异，促使人去探询问题的答案，于是有了哲学研究。如果说哲学研究是由于惊异，那么研究的结果就是明白与不惑即惊异的消失。亚里士多德的这一见解的确是相当深刻的，但是，他又把惊异理解为好像一只

①亚里士多德：《形而上学》第 1 卷，第 2 章，转引自北京大学哲学系外国哲学史教研室编译《西方哲学原著选读》（上卷），商务印书馆 1981 年版，第 119 页。

梯子，把人送入哲学的大门后就失去了作用，这是明显片面的。海德格尔看到了这一点，他指出："惊讶的（情绪）并非简单地停在哲学的发端处，就像诸如一个外科医生的洗手是在手术之前一样。惊讶承荷着哲学，贯通并支配着哲学。"①

值得注意的是，黑格尔不仅肯定了惊异与哲学的联系，他还把惊异这一范畴引入美学领域，进一步揭示了惊异与艺术起源之间的关系。他说："如果就主体的方式来谈论象征型艺术的最初出现，那我们就可以回想起那句旧话，即艺术意识一般和宗教意识——或者毋宁说是二者的统一——以至科学研究都起于惊异。尚未对任何事物发生惊异的人，生活在蒙昧状态中，对任何事物都不发生兴趣，任何事物都不是为他而存在，因为他尚未把他自己从对象及其直接单个存在中区分和解开。……人只有摆脱了直接的、最初的自然联系和欲望的迫切单纯的实际关系，从而在精神上从自然和他自己的单个存在中撤回并在事物中寻求和看到了普遍的东西、内在的东西和常住的东西，才会发生惊异。"②黑格尔在这里仍然坚持亚里士多德把惊异仅看作是哲学研究开端的观点，虽然并不可取，但是他在谈到象征型艺术的起源时对惊异产生的条件及其性质的揭示，却具有十分重要的理论意义。

黑格尔实际上是从人的精神生成和发展的整体角度来说明惊异发生的意义。当人还处在主客不分的混沌蒙昧的状态时，不会产生惊异。只有当人开始挣脱自己与外物处在同一状态的混沌性，开始摆脱与自然单纯直接的欲望的实际关系，开始把外物作为对象并试图从自然直接性的存在中去洞见某种内在的东西时，惊异才会发生。

那么，我们究竟怎样理解作为美学范畴的惊异？我们首先应把美学中所说的惊异与一般生活中所说的好奇、惊诧等现象区别开来。生活中出现的好奇，一般是指人们对某些有悖于日常习惯的异乎常态的现象的一种特别的热情的关注态度，它是机械生活的一种暂时的中断，是生活中偶然出现的一种短暂的插曲，它仅仅驻足于事物新奇的外在特征方面。正因如此，生活中的好奇现象往往并不具有深刻持久的内在意义。与之相比，审美惊异虽然也表现为日常生活的一种暂时的中断，但它却是积极的。一方面，引起审美惊异的对象未必一定是异乎寻常的；另一方面，它与被打断的生活之间依然保持一种内在的深刻意义。因此，审美惊异并非一种单纯的感性刺激，不是一种主观的任意，毋宁说它主要表现为一种内在的精神召唤。但是，审美惊异又不同于科学和哲学研究

① 孙周兴选编：《海德格尔选集》，上海三联书店1996年版，第120页。

② 转引自张世英《进入澄明之境》，商务印书馆1996年版，第210页。张世英先生对"惊异"的论述，对本节观点有很大启发，本节中部分内容吸收了张先生的看法。

中的惊异，它不是要求我们理性地去思考对象，而是驱策着我们感性地去体验对象。正如杜夫海纳所言：“就我们对实用对象形成的、合理地成为日常行动准则的那些习惯而言，奇异似乎可以是任意的；但就我们对审美对象的意识而言，它却似乎是必然的。它在我们身上唤起的不是我们的一般反应，而是对内在于对象的一种必然性的感觉。对于这种必然性我们如不能理解的话，就必须去感觉。因此，惊奇似乎只是第一个时刻，但对于净化知觉，把知觉引向必要的无利害关系状态又是不可缺少的。然而它又不仅是这样。的确，审美的惊奇与亚里士多德称为科学的起点和胡塞尔及其评注者们称为哲学的起点的惊奇相比，有这样的特点：它引起思考只是为了否定思考。因为对象求之于我们的与其说是理解它，像人们力图理解一种奇特现象使之合乎正常的事理并解决它激起的不安和提出的问题那样，不如说是作为一个毋庸置辩的证据在它自己的深度中体验它。”① 具体说来，审美中的惊异有两个主要特点：

第一，审美惊异不是一种理性的求知欲，而是一种鲜活的生命感。如果说，科学与哲学研究中的惊异产生于由主客同一向主客分化的路途中，并表现为向客体突进的探索精神，那么，审美惊异则恰恰产生于由主客对立向主客统一的回归中。它不是要回到自己的原始起点，而是在主客分化的新的基础上对主客融合新境界的一种深情的期待。它不是像猎人发现猎物一样，表现为一种意欲现实占有的强烈兴奋，而是像流浪的游子瞥见母亲的眼光一样，在疲惫的心头涌动起一股深永缠绵的情思。因此，所谓审美惊异，从实质上说，就是人在一定的现实境遇中由于与客体对象的直接契合所产生出来的一种迥异于日常生活经验的特殊心境。在这里，惊异既表现为客体对主体的召唤，也表现为主体对客体的向往。正是在主客体这种刹那间的直接碰撞与神会中，激发起主体强烈的审美兴趣。

第二，审美惊异的产生既依赖于主体一定的自身条件，也依赖于对象本身一定的客观条件。从主体方面来说，必须具备相当的审美修养和审美能力，否则，最美的音乐对于不辨音律的耳朵说来也是毫无意义的。对象在何种程度上成为人的对象，昭示着人在何种程度上成为人。正如马克思所说：“我们现在假定人就是人，而人同世界的关系是一种人的关系，那么你就只能用爱来交换爱，只能用信任来交换信任，等等。如果你想得到艺术的享受，那你就必须是一个有艺术修养的人。”② 再从对象方面来说，也必须具备某种独特之处，否

①杜夫海纳：《审美经验现象学》，文化艺术出版社 1996 年版，第 448～449 页。

②马克思：《1844 年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第 42 卷，人民文学出版社 1979 年版，第 155 页。

则就不可能使人产生真正的惊异。如杜夫海纳所说："当审美对象不能使我们感到惊奇、使我们发生变化时，我们就不能完全把它看成审美对象。"① 审美惊异就产生于具有一定审美能力的主体与具备某种独特之处的对象的直接相遇和直接契合中。"这就是在对某个实在对象的感觉过程中我们会为一种或许多特殊性质所打动，或者最终为一种格式塔性质（如一种色彩或色彩的和谐、一只曲子、一种节奏、一种形状的性质等）所打动，从而把注意力完全倾注在这种特质上。"②

惊异作为审美主体一种特殊的心境与态度，它一方面"摒弃了事物实际的一面，也摒弃了我们对待这些事物的实际态度"，把主体从日常的生活世界中引领出来，使之进入审美的状态，另一方面，它也把客体对象从世俗的功利关系中解放出来，使之作为审美对象向人呈现出来。"它像是某种片刻之间涌现出来的新的急流；或者有如强烈的亮光一闪而过，照得那些本来也许是最平常、最熟悉的物体在人们眼前变得光耀夺目。"③ 但是，惊异并不会随着审美活动的形成而逐渐消失。相反，如果没有惊异所营构的心理氛围及其内在的引导，审美活动就很难持续地展开。同时，惊异也不会总是停留在自身。惊异之为惊异就是一种动力，一种永不停息的追寻和叩问，它不仅把主体带入审美的世界，而且召唤着他在审美的世界中去经历、去生活。当主体真正把自己融入审美的世界与花鸟共悲欢、与草木同命运的时候，就进入了审美体验的状态。

二、体验：沉浸在与对象直接的相处中

所谓审美体验，就是主体在具体审美活动中被具有某种独特性质的客体对象所深深地吸引，情不自禁地对之进行领悟、体味、咀嚼，以至于陶醉其中，心灵受到摇荡和震撼的一种独特的精神状态。在审美体验的瞬间，主体的各种心理因素都被充分调动起来，处于紧张和亢奋的活跃状态：感知、理解、想象；欲望、兴趣、意志；伴随着回忆、幻觉、潜意识，在情感的驱动下并以情感为中心形成了一股强大的生命流，从而使主体产生出一种情牵意绕、意象纷呈、言难尽意、欲辩忘言的复杂心绪。因此，体验不是一个认识论概念，而是一个存在论范畴。处在审美体验中的人，不是要去客观地认识对象的物理属性，而是要把客体对象完全接纳到自己的生命世界中，并通过与对象的交融把

①杜夫海纳：《审美经验现象学》，文化艺术出版社 1996 年版，第 448 页。

②英伽登：《审美经验与审美对象》，见 M. 李普曼《当代美学》，光明日报出版社 1986 年版，第 289 页。

③布洛：《作为艺术因素与审美原则的"心理距离"》，见《美学译文》（二），中国社会科学出版社 1982 年版，第 95、96 页。

自己生命的本真性全面开启出来、显露出来。诚如伽达默尔所说，在体验中“所有被经历的东西都是自我经历物，而且一同组成该经历物的意义。即所有被经历的东西都属于这个自我的统一体，因而包含了一种不可调换、不可替代的与这个生命整体的关联。就此而言，被经历的东西按其本质不是在其所传导并作为其意义而确定的东西中形成的。被经历的东西的意义内涵于其中得到规定的自传性的或传记性的反思，仍然是被熔化在生命运动的整体中，而且持续不断地伴随着这种生命运动。正是体验如此被规定的存在方式，使得我们与它没有完结地发生关联”①。

审美体验作为一种特殊的体验方式，与人的生活世界以及人在实际生活中所获得的人生体验之间具有千丝万缕的密切关系。就像审美活动本身并不是一种与世隔绝、与人生无涉的封闭世界一样，审美体验也决非躲在象牙塔中任意编造出一个海市蜃楼般的世外桃源，然后自得其乐地栖身在这种纯属个人幻想的天地中。诚然，审美体验离不开情感与想象，但审美体验的根须却深深地扎在生活的肥沃土壤中。一个人越是具有丰富的人生体验，他就越有可能获得深刻的审美体验，一个人越是能深入生活的底层，饱尝人世间的甜酸苦辛，他就越是具有广阔的视野，越有可能在审美中把他丰厚的人生积淀转化为一种韵味深永、悠远无穷的审美意蕴。我国明代思想家李贽在《焚书·杂说》中谈到为文时说：“且夫世之真能文者，比其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处，蓄极积久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹；夺他人之酒杯，浇自己之垒块；诉心中之不平，感数奇于千载。”② 生活中的坎坷不平，恰恰会创造出审美的丰盈。艺术家在自己的作品中“诉心中之不平”，描写痛苦、孤独、凄凉、悲伤，恰恰能给人带来最大的审美满足。这种审美中的独特现象，不仅导源于人的存在本身的不完满性，更是根植于人对完满性无尽追求的本性中。如果一个人只是漂浮在生活现象的表层，就很难对生活产生什么真知灼见；如果一个人在生活中从未经历过挫折、艰难和逆境，就很难真正体味生活幸福的分量。而一个对人生本身缺乏真实体验的人，也就很难谈得上审美体验的深度。正是人生本身有限与无限、短暂与永恒的辩证法、生活世界本身悲欢离合的无穷内容，为审美体验提供了不竭的源泉。

审美体验之所以与生活世界具有如此根深蒂固的内在关联，是因为人在根本上是一种社会性的存在物，他不可能离群索居。相反，被社会所抛弃是对一

①伽达默尔：《真理与方法》（上卷），上海译文出版社 1999 年版，第 85～86 页。

②《李贽文集·焚书·续焚书》，北京燕山出版社 1998 年版，第 125 页。

个人最为严酷的惩罚。因此，人只有在与他人的共在中，才能获得自己的独特存在。但是，审美体验在本质上又是与一般生活体验不同的。这不仅因为生活体验往往带有实用功利目的，而且也因为一般生活体验总是分散的、零碎的，它常常着眼于局部利益和眼前目的。审美体验不仅摆脱了有限功利目的的羁绊，而且更重要的是，审美体验具有整体性和根本性。审美体验的整体性，并不是种种人生体验的简单相加，而是诸种人生体验的浓缩和凝聚，是各种实际的人生体验在审美情境中其实用意义被悬浮之后的一种升华和整合。质言之，所谓审美体验的整体性，就表现在它是对人生整体价值和根本意义的一种领悟和玩味。正因如此，审美体验与宗教体验、道德体验、哲学体验有着极密切的关系。审美体验的独特性就在于，它始终沉浸在与对象直接的相处中，它不是离开对象作抽象的玄思，而是就在与对象的倾心交流中进行情感的体悟和价值上的品味。审美体验的这种具体性、集中性和整体性，使它获得了为任何一种生活体验都不曾具有也不可能具有的强烈的情感震撼力。试看莎士比亚《哈姆雷特》中的主人公哈姆雷特一段脍炙人口的著名独白：

> 生存还是毁灭，这是一个值得考虑的问题；默然忍受命运的暴虐的毒箭，或是挺身反抗人世的无涯的苦难，通过斗争把它们扫清，这两种行为，哪一种更高贵？死了，睡着了；什么都完了；要是在这种睡眠之中，我们心头的创痛以及其他无数血肉之躯所不能避免的打击，都可以从此消失，那正是我们求之不得的结局。死了，睡着了；睡着了也许还会做梦；嗯，阻碍就在这儿：因为当我们摆脱了这一具朽腐的皮囊之后，在那死的睡眠里究竟将要做些什么梦，那不能不使我们踌躇顾虑。人们甘心久困于患难之中，也就是为了这个缘故；谁愿意忍受人世的鞭挞和讥嘲，压迫者的凌辱，傲慢者的冷眼，被轻蔑的爱情的惨痛，法律的迁延，官吏的横暴和费尽辛勤所换来的小人的鄙视，要是他只要用一柄小小的刀子，就可以清算他自己的一生？谁愿意负着这样的重担，在烦劳的生命压迫下流汗，倘不是因为惧怕不可知的死后，惧怕那从来不曾有一个旅人回来过的神秘王国，是它迷惑了我们的意志，使我们宁愿忍受目前的折磨，不敢向我们所不知道的痛苦飞去？这样，重重的顾虑使我们全变成了懦夫，决心的赤热的光彩，被审慎的思维盖上了一层灰色，伟大的事业在这一种考虑之下，也会逆流而退，失去了行动的意义。①

①《莎士比亚全集》第9册，人民文学出版社1978年版，第63～64页。

莎士比亚通过哈姆雷特之口所表达出来的这段对生命意义的沉思，之所以会具有经久不衰的撼人心魄的力量，不正在于它是对人生价值的一种整体体验吗？“判断生活是否值得经历，这自身就是在回答哲学的根本问题。”① 审美体验不只是触及人生的根本问题，重要的是，它并非像哲学那样试图用理性的思辨去回答和解决这些问题。审美体验要求人直接投入生命的历程中通过生活而让生活自行显现出自身的意义。因此，审美体验必将把人引入真正的澄明之境。

三、澄明：走向本真的世界

所谓澄明之境，就是光明、敞亮的境界，它与遮蔽、晦暗不明相区别。所谓走向澄明，亦即揭开遮蔽、去除迷误，从而走向光明之域。可以说，自从人的理性意识觉醒以来，人们就一直梦想着能够达到对世界的清晰把握，即进入澄明之境。但是，人究竟怎样才能真正走向澄明？为什么说审美活动能使人进入澄明之境？这却并不是一个简单的、一目了然的问题。正因如此，它始终是人类思想史上被思想家们执著探寻又扑朔迷离的一个重要理论问题。

在西方思想史上，早在古希腊时期柏拉图就把澄明之境看作是人生的一种最高的理想，并提出理念说。所谓理念就是现实世界之所以可能的根据和它之所以存在的真正的本体，而现实世界则不过是理念世界的一个摹本、一个派生物而已。但是平常人却往往由于各种实际利益的牵绕只看到个别的事物，而无法真正洞见理念的本体世界。在柏拉图看来，只有借助理性，人才能从遮蔽中走出来。“人应当通过理性，把纷然杂陈的感官知觉集纳成一个统一体，从而认识理念。……那时它高瞻远瞩，超出我们误以为真实的东西，抬头望见了那真正的本体。”“只有这样的人才成为真正完善的人”。②

柏拉图的哲学思想对西方哲学的发展产生了重大影响，它为西方传统哲学奠定了一种基本的发展思路，柏拉图以后的哲学家几乎都是遵循着这一方向来运思的。一方面，他们在活生生的现实世界之外预设了一个先验的绝对本体，作为现实世界的终极根据和最高本质；另一方面，他们又始终坚信依靠人类的理性就能够通达这一绝对的本体。于是一代一代的哲学家们皓首穷经，无不把追寻这一最高的存在者看成是哲学的崇高使命。

传统形而上学这种试图把人引入澄明之境的努力，结果反而使存在本身变得更加晦暗不明。这种悲剧根本上导源于传统形而上学自身的抽象性和独断

① 加缪：《西西弗的神话》，生活·读书·新知三联书店 1987 年版，第 2 页。
② 《西方哲学原著选读》（上册），商务印书馆 1981 年版，第 75 页。

性。它不是从人的活生生的、感性的现实存在出发去理解人与人的世界，而是试图到人与世界之外去寻找所谓更高的永恒的实体——实际上只不过是人的理性自身的一种虚构物而已。“形而上学就是超出存在者之上的追问，以求返回来对这样的存在者整体获得理解。”它试图高扬人的理性，却又把理性从人的整体存在中抽离出来，在它把理性一步步绝对化的同时，事实上也就逐渐把理性异化为一种外在于人、与人对立并支配人的东西。它不仅最终消解了理性的意义，也从根本上阉割了人自身存在的价值。因此，传统形而上学以推崇人的抽象理性开始，却以窒息人的感性生命结束，它最终把人的理性从人身上分离出去，使之变成了一种凌驾于人与世界之上的抽象物，即它成了上帝的属性。这种形而上学随着尼采石破天惊的呼声“上帝死了！”而开始走向崩解。

在人类思想史上，真正科学地解决了主体与客体、人与自然之间关系问题的是马克思所创立的实践哲学。只有在此基础上，我们也才能真正说明人类何以能够进入澄明之境的根本原因。马克思实践哲学的革命性意义首先表现在，它对传统形而上学作了彻底的颠覆。从实践本体论的角度看来，人的存在根据就在于人自身，而人在通过实践活动自己生成自己的过程中也就同时创造了人的世界。随着实践活动的不断发展和深化，不仅人自身会不断变化，人的世界也会不断扩大。在人与人的世界以外并不存在什么永恒不变的绝对本体。

人在自己的实践过程中，一方面会不断创造着、显示着自身的价值，另一方面也会不断揭示着、扩展着对象的意义。就是说，随着实践活动在广度和深度上的日益扩大，一方面人自身的潜能会被越来越充分地发挥出来，另一方面对象自身的多方面属性及其与其他事物之间广泛的内在联系也会被越来越深入地开启出来。这就是人及其世界的不断生成。因此，从根本上说来，只有实践活动才是人之所以能够越来越走向澄明之境的现实基础和最本质性的条件。

但是，不管是物质生产劳动，还是一般的精神生产活动（认识活动、道德活动等），它们本身都还不是一种澄明的境界。这是因为这些活动从实质上说都还是具有功利性追求的活动，都还或直接或间接地以拥有某一存在者或某一具体的客体对象为目的，因而它们不可能完全摆脱主客相分的思维模式。而在主客对峙的条件下，人不可能接触到事物之间相互结缘的整体性，不可能完整洞悉事物活生生的本真状态。这是因为任何一种事物的生成变化过程、任何一种生命的运动状态都是不可逆的。每一个活生生的存在物都是在时间中的存在，每一件正在发生的事，都是唯一的、瞬时的、不可重复的，每一当前出场的事物又都是与其他未出场或已消失了的现实事物之间具有非常复杂而微妙的内在联系，正因如此，整个世界才呈现出摇曳多姿、变幻无穷的生动面貌。也正因如此，任何一个处于时间和运动状态的人，一旦置身于生活的波动以外就

不再能直接把握到生活的本来面貌了。因为人一旦从生活状态中抽身出来，引入理性，运用概念和推理就意味着分解和割裂，而在理性的解剖刀下，生活本身就不复是一种活生生的过程和状态了。所以，澄明之境不是物质生产劳动的结果，也决不是理性剖析的产物。尽管物质生产可以改变现实事物的存在形态，理性之光可以把光怪陆离的现象整理得脉络分明，但是在对世界的这诸种掌握中却又使世界变得残缺不全，使其失去原来具体的状貌，失去真实灵动的原色。

那么，主体如何才能进入澄明之境呢？只有通过审美一途。只有在审美的静观体验中澄明之境才会自动现身出来。刘勰就描述过主体进入澄明之境的状况：“故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎！”① 只有在审美中人才以完整的“我”与完整的世界直接相遇，人与世界之间的一切遮蔽、晦暗不明均被敞开，从而使主体进入一种光亮无蔽的澄明之境，一种最高的生存状态。正是在这个意义上，张世英说：“澄明之境首先是一个本体论（存在论）的范畴，它就是前面所说的无穷的相互联系、相互作用、相互影响的交叉点或集合点，也可以说是万事万物的聚焦点。这个点是空灵的，但又集中了天地万物的最广博、最丰富的内涵和意义，它是最真实的。动物无世界，不可能体会这个交叉点的意义，不可能体会到万物一体。一般人都具有这种体会的本性和能力，但过多、或较多地沉沦于功利追求而很少能进入这万物一体的澄明之境。唯有诗人能吟唱这个最宽广、最丰富的高远境界。”②

要言之，惊异、体验、澄明乃是审美主体三个主要的存在环节，或者说，是在审美活动只生成的审美主体的基本存在状态。

第三节　审美对象的生成与显现

审美活动像任何一种人类活动一样，其实质都是主体与客体之间一种动态的关系。主体只有在与对象的联系中并只有通过对象才能显示出自身，只有通过某种特殊对象的现实规定，主体才实际表明自己是某种特定的主体。比如，主体与劳动对象相联系，表明自己是生产主体；与审美对象相联系，则确证着自己是审美主体。同样，对象本身也非自在的、给定的：一方面，对象只有在与主体的活动相联系，并成为主体活动实际指涉的客体时，它才作为对象而存

①刘勰：《文心雕龙·神思》。
②张世英：《进入澄明之境》，商务印书馆 1996 年版，第 140～141 页。

在：另一方面，对象本身并不是一种现成的存在物。就是说，对象不仅只有在主体的活动中改变自身的存在形态，只有在主体的活动中才完成自己，而且它只有在主体能动的作用中实际改变着自身的形态时，才实现着确证着自己作为对象的现实性。比如，面包只有当它成为人的食物时，才实现着自己作为面包的属性；一幅绘画也只有当它成为人的审美体验的对象时，它才不再是一种普通的物，而变成了人的审美对象。

审美对象既具有一般对象共有的属性，也具有自身的特殊性，这是由审美活动的根本性质所决定的。我们从三个方面来进行分析。

一、审美对象自身的客观条件

任何一种审美对象都不能离开一定的物质基础，都必须以一定的客观物质材料作为其现实存在的必要条件。比如，梅花，它的形状、颜色、姿态、香味等就是梅花作为一种植物所固有的物质属性。离开这些物质条件，梅花就不能作为审美对象。艺术也同样如此。绘画离不开画布与颜料，音乐离不开音响，文学离不开语言，等等。但是，一定的物质属性，并不仅仅只是构成审美对象的一种消极条件，就是说，审美对象不只是需要一定的物质属性，同时这些物质属性本身还必须具备一定的审美价值。诚如桑塔耶纳所说：“感性的美不是效果的最大或最主要的因素，但却是最原始最基本而且最普遍的因素。没有一种形式效果是材料效果所不能加强的，况且材料效果是形式效果之基础，它把形式效果的力量提得更高了，给予事物的美以某种强烈性、彻底性、无限性，否则它就缺乏这些效果。假如雅典娜的神殿帕特农不是大理石筑成，王冠不是黄金制造，星星没有火光，它们将是平淡无力的东西。”① 郭熙也说：“千里之山，不能尽奇；万里之水，岂能尽秀？太行枕华夏，而面目者林虑；泰山占齐鲁，而胜绝者龙岩。”② 这些都说明并非任何一种物质属性都能成为审美对象的条件，构成审美对象的物质属性必须能唤起人的审美需要。就审美对象来说，它是否具备某种特殊的感性物质因素，是它能否成为审美对象的必要条件。那么，构成审美对象的物质因素有哪些？这些物质因素作为审美对象的客观条件具有什么特质？

一般来说，审美对象的物质因素主要是指构成具体事物的色彩、线条、形状、音响等可以被人的耳、目所直接把握的感性属性，这是由审美活动根本上是一种精神观照活动所决定的。

①桑塔耶纳：《美感》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 52 页。
②《中国美学史资料选编》（下册），中华书局 1981 年版，第 15 页。

（一）色 彩

色彩是事物各种审美条件中最重要的感性质料之一，我们所欣赏的朝霞、彩虹、青山碧水、红花绿草都与色彩有关。色彩以其独有的特性，不仅把世界装扮得绚丽夺目、富有生机，而且对人的生理和心理也会产生很大影响。色彩作用于人的视觉，产生视觉表象，这对于我们辨识物体是不可缺少的。阿恩海姆指出："严格说来，一切视觉表象是色彩和亮度产生的，那界定形状的轮廓线，是眼睛区分几个亮度色彩方面都绝然不同的区域时推导出来的。组成三度形状的重要因素是光线和阴影，而光线和阴影与色彩又是同宗。即使在线条画中，也只有通过墨迹与纸张之间亮度和色彩的差别，才能把物体的形状显现出来。'① 由于在漫长的社会实践中，人们与各种具有不同色彩的事物打交道，凭借所积累的色彩经验认识世界、改造世界，传达信息以至表现情感，在不同的色彩中早已储藏并积淀着不同的生活经验和情感意味，因而在审美中，作为自然属性的色彩便转化为对象审美条件的构成因素，具有了一定的审美特性。色彩的审美意义主要表现在表情性和象征性两个方面。所谓表情性是指色彩能直接唤起人的某种感受和情感。如一座雕像，采用黝黑粗糙的青铜或洁白光滑的大理石，就会给人或庄重或优雅的不同感受。所谓象征是指在不同民族中，由于传统习惯，某种色彩与某种特定内容形成较为固定的联系，从而使色彩具有了一定的文化意义。如在中国古代，黄色与王权的联系；在基督教中，红色与圣餐的联系；等等。

（二）线 条

线条也是构成客体审美条件的一种重要的感性质料。线条与色彩不同，它不是一种现成存在着的直接物体，而是人们在实践中对物体外形所做的一种抽象，在这种抽象中，线条被赋予了某种观念意义，从而成为造型艺术的一种特殊语汇。线条中所负载的观念内容，并不是由人主观设想或任意给定的。一定的线条之所以会具有某种情感意味，是因为这些线条所附着的客观事物本身在生活中就实际上使人产生过类似的经验。例如，直线之所以能表示力量、刚强，是因为生活中具有这种属性的事物如铁路、桥梁等本身就透露出力量和刚强；曲线之所以会具有飘逸和柔和的意味，是因为生活中具有曲线特点的事物如柳条、波浪、云彩等本身就往往显得飘逸、柔和。人们在生活中对各种不同线条丰富的感受经验，是线条之所以能转化为审美条件构成因素的重要基础。

（三）形 状

从抽象形式的角度说，点的运动构成线，线与线的相交构成面，面与面的

①阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社 1987 年版，第 454 页。

相交就构成形状（体），形体是事物在空间中具体的存在形式。现实生活中的任何事物，都以一定的形状在空间中存在着，它们的外形都是可见的、甚至是可触摸的。因而正是形状（体）使事物获得了一种具体的可感性，正如阿恩海姆所说：“形状是眼睛所把握的物体的基本特征之一，它涉及的是除了物体在空间的位置和方向等性质之外的那种外部形象。换言之，形状不涉及物体处于什么地方，也不涉及对象是侧立还是倒立，而主要涉及物体的边界线。”①形状（体）不仅构成事物的轮廓，是一切审美对象得以存在的最基本的层次，而且它本身还具有一定的表情性。在琳琅满目的世界中，不仅不同物体的不同形状会给人不同的感觉，如山的厚重，云的闲逸，花的妩媚。就是同一物体从不同角度看，也会呈现出不同的姿态，给人新颖的感受。如“山，近看如此，远数里看又如此，远十数里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也。山，正面如此，侧面又如此，背面又如此，每看每异，所谓山形面面看也”②。客观事物形状各异的体态，正是审美对象多样性的物质基础。

上面三种基本的物质因素，尽管它们之间有许多具体差异，但都是作为人的视觉对象而存在的，与之相比，音响则是人的一种听觉对象。从惊涛拍岸、雷鸣海啸到溪流潺潺、莺啼呖呖，再到战鼓声、金锣声、呐喊声、车轮声、机翼声、汽笛声，可以说，人就生活在一个音响的世界里。没有声音的世界，是一个死寂的令人窒息的世界。因此，声音是客体审美条件必不可少的又一个构成因素。和谐而有规律的声音会使人感到悦耳动听、心旷神怡，相反，嘈杂而无规律的声音则让人感到刺耳聒噪、心烦意乱。由于声音的强弱大小、有无规律、升降起伏及其在时间中的流动变化与人的生理心理之间会发生某种对应的关系，因而就使得本来无所谓情感的各种声音带上了情感的意味。

值得注意的是，构成审美条件的诸种物质因素，它们并不是各自独立、互相外在的。其中任何一种单独的物质因素如果脱离开整体的对象结构，就都是抽象的没有意义的，比如，被随意泼洒在地上的颜料或孤零零的一声喊叫，并不具有审美的意味，只有在具体的审美对象中，这些物质因素才获得了现实的规定性。正如黑格尔所说：“在音乐里，孤立的单音是无意义的，只有在它和其他的声音发生关系时才在对立、协调、转变和融合之中产生效果，绘画中的颜色也是如此……只有各种颜色的配合才产生闪烁灿烂的效果。”③ 因而对审美对象来说，问题的关键不仅仅在于它是否拥有构成审美条件的某种物质因

①阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社 1987 年版，第 454 页。

②《中国美学史资料选编》（下册），中华书局 1981 年版，第 14 页。

③黑格尔：《美学》第 2 卷，商务印书馆 1979 年版，第 371 页。

素，还在于这些因素是怎样被组织起来整合于对象之中的。审美条件的各种物质因素之间相互依存、相互联系的组合规律，就是审美对象的形式规律。在长期的审美实践中，人们曾总结出多种形式组合的原则，如整齐一律、均衡对称、节奏韵律、对比调和等。其中多样统一是最基本、最普遍的一种形式规律。

所谓多样，是指审美对象的整体中所包含的各个物质因素在形式上的区别与差异，所谓统一，则是指审美对象各个不同的部分和不同的物质因素在整体中彼此关联、呼应、衬托、映照，从而有机融合的内在关系。“多样统一”也就是寓多于一，在丰富多彩的表现中保持着内在血脉的一致性。我国唐代书法家孙过庭在论书法时曾精辟地揭示了这一规律：“至若数画并布，其形各异；众点齐列，为体互乖。一点成一字之规，一字乃终篇之准。违而不犯，和而不同；留不常迟，遣不恒疾；带燥方润，将浓遂枯；泯规矩与方圆，遁钩绳之曲直；乍显乍晦，若行若藏；穷变态于毫端，合情调于纸上。”① 在变化中显示统一，在统一中又见出变化，“和而不同”、“违而不犯”，这就是“多样统一”这一形式规律最本质的特点。只有既变化多样，又统一整齐，对象才生气蓬勃、情趣盎然。明代袁宏道以“插花”为例对此说得颇为透彻：“插花不可太繁，亦不可太瘦，多不过二种三种，高低疏密，如画苑布置方妙。置瓶忌两对，忌一律，忌成行列，忌以绳束缚。夫花之所谓整齐者，正以参差不伦，意态天然。如子瞻之文，随意断续，青莲之诗，不拘对偶，此真整齐也。”②

事物的某种物质因素之所以能成为一种审美的条件，并不是自然给定、天生自在的，而是在人的实践活动中逐渐生成的。这就是说，通过实践活动，事物的自然物质属性在与人的关系中向人显示出了一种新的精神意义。人类在漫长的实践中，既要与多种多样的自然事物、规律、形式打交道，必须了解它们的特征，同时又必须使自身的行为也合乎自然规律。这样，通过实践，一方面外在客观事物本身的规律逐渐被人所熟悉、所掌握、所运用，这些客观自然属性失去了与人的疏远性；另一方面，人类自身的实践活动也逐渐具有了某种普遍的合规律性的形式，即人的活动成了一种自由的活动。正是在此基础上，客观事物的某些形式特征由于与人的活动相契合，成为人类表现自己生命活动不可缺少的对象，从而它们才渐渐具有了审美的性质和意义。

事物一定的感性物质因素作为构成审美对象的自身条件，决定了审美对象必然具有一种客观性，因而审美对象并非主体心造的幻影，它不是某种可有可

①《历代书法论文选》，上海书画出版社 1979 年版，第 130 ~ 131 页。
②钱伯城：《袁宏道集笺校》，上海古籍出版社 1981 年版，第 822 页。

无的东西，也不是某种可以由主体任意摆弄的东西。譬如，“金银不只是消极意义上的剩余的、即没有也可以过得去的东西，而且它们的美学属性使它们成为满足奢侈、装饰、华丽、炫耀等需要的天然材料，总之，成为剩余和财富的积极形式。它们可以说表现为从地下世界发掘出来的天然的光芒，银反射出一切光线的自然的混合，金则专门反射出最强的色彩红色。而色彩的感觉是一般美感中最大众化的形式”①。“天然的光芒”就是金银之所以具备审美价值的一种基本物质条件，而这种物质条件又必然担保着审美对象的客观性。如果否认审美对象本身的客观性，就无异于取消审美活动本身，那样就会把审美活动或者等同于一种梦境，或者看成是个人完全随意的一种主观行为。

二、审美条件向审美对象的现实转化

审美对象之所以会具有客观性，并非仅仅因为构成审美对象的物质材料本身具有客观实在性，更重要的是，这些客观物质材料总是承载着、蕴涵着一定的客观生活内容。现实生活中任何一种形状总是某一具体事物的形状，任何一种色彩、音响也都必然与某种具体的事物联系在一起。比如，声音，总是虫鸣声、鸟啼声、水流声、马嘶声、雷吼声、风吹雨打声等；色彩，也无非是绿油油的草地、金黄色的太阳、湛蓝的天空、火红的鲜花、伸手不见五指的黑夜等。这些形态各异、五彩缤纷的事物并不是作为一种纯然静观的对象被人所注意的，它们也不是自动地就进入了人的生活世界。它们之所以与人之间有着休戚与共的剪不断的联系，是因为它们这样或那样地影响着人的生存、制约着人的发展。人首先是通过自己物质性的生产活动与这些自然物实际打交道，这些事物才成为人的对象。而这些不同的自然物，由于在人的生活世界中扮演着不同的角色并实际地渗透到了人的命运中从而对人才具有不同的意义。例如：在无际的田野和绿色的庄稼中就体现着人对大地慷慨馈赠的期盼，天寒岁暮、风凄木落总是伴随着人对生计的艰难操持和辛勤劳作；在枯藤、老树、昏鸦所交织的场景中印刻着人的羁旅愁思，微风轻拂、春酣日煦就参与营造着亲人相聚时喜悦的氛围。因此，在现实世界中根本不存在所谓纯粹的不表现任何内容意蕴的色彩、线条、形状和音响。一定的客观事物首先是因为与人的实际生活发生了某种深刻的必然的关系，成了人的生活世界中一种有意义的事物，它才可能成为某种具备审美价值的事物。每一个有意义的事物都属于人的世界，它本身也凝聚并映照着这个世界。再比如，一部艺术作品也并非只是一个等待人们去赋予其意义的空洞外壳，“艺术作品就其不可代替性来说，并非是一个单纯

①《马克思恩格斯全集》第13卷，人民出版社1962年版，第145页。

的意义承担者，如果这样，其意义也可以由其他的承担者来承担了。一部艺术作品的意义宁可说是建立在它自身的存在之上的”①.

具备审美价值的事物就存在于人的生活世界中，或者说，具备审美价值的事物首先必须是人的生活世界中一个具有实在性的事物。那些尚未进入人的世界的事物，即使存在着，也是一种本然性的存在物，不能成为人的审美对象。那么，我们能否说，凡具备审美价值的事物直接地就是审美对象，它就作为审美对象客观地存在着？显然不能。这是因为现实中任何一个事物，就其本身的属性而言，都具有多种可能性，都可以满足人的多种需要并从而成为人的多种活动的对象。因此，任何一个客观事物只有当它与特定的主体相联系，并实际地处在一定的活动中时，它才获得了作为某种具体对象的现实规定性。如果离开活动的规定性，事物就只是一种可能性的对象，而不能说是现实的对象。比如，一件艺术作品，当它还没有被人以审美的态度去观照和体验的时候，尽管它无疑具备着审美属性，但却并不是作为审美对象而存在的。世界上决不存在什么抽象的、无主体的绝对对象，正如世界上决不存在什么抽象的无对象的绝对主体一样。只有在具体的活动中，事物某种潜在的价值才转化为现实的价值。一棵松树，既可以成为木匠制作家具的材料，也可以成为植物学家科学研究的客体，还可以作为观赏者欣赏的对象。我们既不能说木匠、植物学家、观赏者所面对的根本不是同一种松树，也不能说松树对木匠、植物学家和观赏者显示的是同一种意义。事实是松树具有多种价值属性，它在人的不同的活动中作为不同的对象而存在，并实现着不同的属性，显示出不同的意义。审美价值属性只是为审美对象提供了一种可能实现的条件，而只有在具体的审美活动中，这种可能性才转化为具体的现实性。审美对象只是在具体的审美活动中才现实地生成并显现出来的。

为什么只有在审美活动中，而不是在日常生活中，对象的审美条件才能现实地向审美对象转化？或者说为什么只有在审美活动中审美对象现实生成并呈现在主体面前？那是因为在日常的生活世界中，事物对象存在的本质性往往处在被掩盖或被肢解的状态。功利性活动以直接拥有或攫取存在物为目的，它使事物的本真性消解在它的有用性之中。科学认识活动为了寻求在某种确定条件下的事物规律，则不得不把运动中的事物抽象化，并把它作为已经完成的东西加以分解与剖析，在这种过程中活生生的事物也就必然蜕变成一种死的标本。只有在审美活动中，事物对象才既超脱了功利性，又摆脱了抽象的分析，而得以如其所是地显现自身，才带着它鲜活的生命力和本真性向主体敞开和呈现，

①伽达默尔：《美的现实性》，生活·读书·新知三联书店1991年版，第54页。

审美对象也就得以现实地生成。

审美活动之所以能现实地生成审美对象，生动逼真地展现出对象的气韵和神貌，是因为在审美活动中，主体不仅超越了主客二分的思维模式，甚至也超越了自己狭隘片面的生命状态。当主体全面地向对象开放自己的时候，审美对象也就完整地向主体昭显出来。我国明代著名的散文家袁中道对自己“听泉”过程的一段描述，颇为有力地说明了这一点：

> 玉泉初如溅珠，注为修渠，至此忽有大石横峙，去地丈余，邮泉而下，忽落地作大声，闻数里。予来山中，常爱听之。泉畔有石，可敷蒲，至则趺坐终日。其初至也，气浮意嚣，耳与泉不深入，风柯谷鸟，犹得而乱之。及瞑而息焉，收吾视，返吾听，万缘俱却，嗒焉丧偶，而后泉之变态百出。初如哀松碎玉，已如鹍弦铁拨，已如疾雷震霆，摇荡山岳。故予神愈静，则泉愈喧也。泉之喧者，入吾耳，而注吾心，萧然泠然，浣濯肺腑，疏瀹尘垢，洒洒乎忘身世，而一死生。故泉愈喧，则吾神愈静也。①

在审美活动中，主体越是忽视自身的现实存在，就越是有助于对象的存在。这种状态，庄子称之为“坐忘”，杜夫海纳则称之为主体的“非现实化”。正是主体的非现实化，使审美对象获得了现实的生命。正如杜夫海纳所说：“在一幅形象画面前，我在雷斯达尔画的橡树荫下，在卡纳勒托市，与再现的人物在一起。任何光线都不是不可能，因为那是画的光线；任何怪物都不是畸形，任何脏乱都不需要打扫，高脚水果盘有权成为歪斜的样子。这倒不说明绘画不现实。这说明我为了宣告绘画的现实性而使自己非现实化了，说明我已涉足绘画为我这个变成新人的人打开的那个新世界。”② 审美活动以其自由性、全面性和超越性，不仅使事物对象的审美价值充分绽露出来，而且把一个活的充盈着生命的真实世界也即审美对象向人拓展出来，获得现实的存在。

三、审美对象的非实体性与开放性

如果说一定的感性物质因素是审美对象的客观基础，审美活动是审美对象的生成条件，审美对象就现实地存在于审美活动中，那么，这是否意味着审美对象就等于处在审美活动中的客体事物本身呢？比如说，一棵松树，当它处在

①袁中道：《爽籁亭记》。
②杜夫海纳：《审美经验现象学》，文化艺术出版社 1996 年版，第 85 页。

审美活动以外时，不是审美对象，那么，当松树进入审美活动后，它是否就完全变成了审美对象，或者说审美对象就完全等同于这棵松树本身了呢？回答是否定的，因为这样理解审美对象既是肤浅的，也会误解并遮盖审美对象独特的本质属性。事实上，审美对象不仅在审美活动中才现实地呈现出来，而且也只有在审美活动中它才真正地完成自身。所谓审美对象在审美活动中完成，就是说，只有在审美活动中，通过主体与客体的相互作用、碰撞、交融，审美对象才会现实地具体地生成。因此，审美对象既不等于客体的审美条件本身，也不等于主体的审美体验本身，它是审美主体与客体审美价值属性相互融合与统一的产物。审美对象之所以不同于一般活动的对象，根本上就在于它具有非实体性与开放性的特征。

（一）非实体性

如前所说，任何审美对象都不能离开一定的感性客体，而且这种感性客体本身还必须具备某种审美价值，但是，审美对象却并不直接地就等于这种感性客体。审美对象不仅不是一种物质实体，而且它也不是精神性的实体。它只是物质与精神、客观与主观相互渗透从而熔铸成的一种独特意象，审美对象就存在于审美主体对具备一定审美价值属性的客观事物独特的观照和体验之中。美国 20 世纪著名美学家苏珊 · 朗格把艺术家创造的艺术形象称之为“幻象”，就深刻揭示了审美对象的这一存在特征。她指出：“艺术‘幻象’并不是虚假的，不是对自然的改良，也不是对现实的逃避；它是艺术的‘要素’，用这种‘要素’制成的是一种半抽象的，然而又往往是一种独特的和给人以美的感受的表现性形式。我们说艺术形象是一种幻象，这仅仅是指艺术形象是非物质的。”① 比如，舞蹈，它当然离不开舞蹈演员的表演，但是，“当你在欣赏舞蹈的时候，你并不是在观看眼前的物质物——往四处奔跑的人、扭动的身体等；你看到的是几种相互作用着的力。正是凭借这些力，舞蹈才显得上举、前进、退缩或减弱”。“演员所做的一切都是为了创造出一个能够使我们真实看到的东西，而我们实际看到的却是一种虚的实体。虽然它包含着一切物理实在——地点、重力、人体、肌肉力、肌肉控制以及若干辅助设施（如灯光、声响、道具等），但是在舞蹈中，这一切全都消失了。一种舞蹈越是完美，我们能从中看到的这些现实物就越少。”② 一种舞蹈形象并不等于舞蹈演员本身，而是由舞蹈演员的身体动作、布景、灯光、音响等因素共同创造出来的一种幻象，这种幻象是作为一个浸透着情感的形象对我们起作用的，它引领我们要到达一

① 苏珊 · 朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社 1983 年版，第 33 页。
② 苏珊 · 朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社 1983 年版，第 33 页。

个蕴涵丰富人生意义的独特境界，但是，它却并非由眼睛直接看到，而只能由审美主体（观众）的审美体验来具体地确认。

审美对象之所以会具有非实体性，是因为审美活动并不是一种单纯的静观，而是一种积极的建构过程。在审美中，主体总是这样或那样、有意或无意地要对客体做出选择，他或者会忽略某些因素，或者会增加某些方面，正是在主体这种创造性的观照过程中，审美对象才从它所依存的客观事物中被分离和凸显出来。英伽登对欣赏“维纳斯”过程的分析，可以充分说明这一点：“到过巴黎，见过名叫‘维纳斯’的那块大理石的人都知道，这块大理石的许多属性，不仅不能有助于审美经验，反而会妨碍这种经验的实现。为此我们总是尽力忽略它们。例如，‘维纳斯’鼻梁上的一块污痕，或她的胸脯上可能是由于水的浸蚀而产生的许多粗斑、空穴、水孔等等，就会有碍于对它的审美感觉。在审美经验中，我们会忽略这块大理石的这些特殊性质，好像根本就没有看到它们。我们似乎看到它的鼻梁毫无瑕疵、胸脯平滑，所有的洞穴都被填上，还有完好的乳头（实际上这乳头已经给毁掉了）等。我们在‘思想’中，甚至在一种特殊的知觉反映中补充了对象的这些细节，使其在给定的条件下有助于造成审美印象的最佳条件，更确切地说，我们给我们的审美对象的形状补充的细节使它通过在特定条件下出现的审美价值完全展示出来。这种过程对一块真实的石头的认识或调查研究是根本不合适的。可是在“审美认识”中，却‘非常合适’。”①

审美对象从它所依存的客观事物中被抽离出来的过程，既是外在事物从实向虚的能动转化过程，也是审美主体内在的本质力量充分对象化的过程。在这种主客融会的双向互动中，就必然使审美对象超越原来客观的实在事物，变成了一种主客观统一的新的精神客体。诚如郑板桥所描述的那样：“江馆清秋，晨起看竹，烟光、日影、露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。”② 胸中之竹之所以不同于眼中之竹，是因为眼中之竹还是外在于主体的一种纯客观的存在之物，而胸中之竹则是在审美观照中生成的已经包含着主体内在本质力量的审美对象了。

（二）开放性

审美对象在事物由实向虚的转化中生成，这不仅使之摆脱了具体实物的羁绊而具有了一种空灵性，同时也使之悬置了事物有限的实用意义而拥有了一种

① 英伽登：《审美经验与审美对象》，转引自 M. 李普曼《当代美学》，光明日报出版社 1986 年版，第 292 页。

② 《郑板桥文集》，巴蜀书社 1997 年版，第 165 页。

开放性。所谓开放性，就是说审美对象具有不确定性和不可穷尽性。我国古典美学中经常谈到的所谓“言有尽而意无穷”，“状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外”，“韵外之致、味外之旨”、“象外之象、景外之景”等，实质上都是对审美对象开放性特点的深刻揭示。就是说，审美对象既是有限的、确定的，但又具有无限性和不确定性。一方面，任何审美对象都不能离开一定的“物”，无论是观花、赏月，留恋于大自然奇异变幻的风景中，还是吟诗、品画，陶醉于动人心弦的艺术世界中，都不可能完全摆脱具体的“物”，尽管作为审美对象的物，并非一种实物而只是一种意象或者说幻象；但另一方面，真正的审美对象又决非仅仅表现为一种有限的单纯的物，无论是自然现象、人文景观还是由人创作的艺术作品，如果它们缺乏内涵，了无余韵，不能使人从中看到更多、更深、更远的东西，它们也就很难转化为真正有价值的审美对象。能够唤起人审美意识的自然风景或生活场面应该像一幅艺术作品，真正的艺术作品应该是富有浓郁诗意的作品，而真正的诗意则在于它能使人闻之动心、品之无极，启迪人作无穷的追索和探寻。欧阳修与梅尧臣关于诗的一段讨论颇为精彩：

> 圣俞尝语余曰：“诗家虽率意，而造语亦难。若意新语工，得前人所未道者，斯为善也。必能状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外，然后为至矣。贾岛云：‘竹笼拾山果，瓦瓶担石泉’，姚合云：‘马随山鹿放，鸡逐野禽栖’等是山邑荒僻，官况萧条；不如‘县古槐根出，官清马骨高’为工也。”余曰：“语之工者固如是。状难写之景，含不尽之意，何诗为然？”圣俞曰：“作者得于心，览者会以意，殆难指陈以言也。虽然，亦可略道其仿佛：若严维‘柳塘春水漫，花坞夕阳迟’，则天容时态，融合骀荡，岂不如在目前乎？又若温庭筠‘鸡声茅店月，人迹板桥霜’，贾岛‘怪禽啼旷野，落日恐行人’则道路辛苦，羁愁旅思，岂不见于言外乎？”①

“状难写之景”与“含不尽之意”的诗之所以较之一般“意新语工”之诗要高，不正在于它没有穷尽的开放性吗？在这种不可穷尽的广阔空间中，在场者与不在场者不再是彼此分离或互不相属的东西，过去、现在、未来也失去了各自僵硬的界限而融成了一个整体的境域，审美对象才跃然而出。因此，审美对象决不是一个站在主体面前寂然不动的纯粹的物，毋宁说，它是一个不断

①何文焕辑：《历代诗话》（上），中华书局 1981 年版，第 267 页。

向主体敞开的生气勃勃的流动着的生命世界。伽达默尔说得好：“谁要是欣赏提香或委拉斯凯支的一幅著名的画，如某位骑在马上的哈布斯堡王族，而对此只想到：哦，这是查理第五。那么他对这幅画就什么也没有看见。这是构造出来的东西，它要求把它当作画来逐字逐句地阅读。归根结底，这强制性的结构组成了一幅画，在其中由这幅画本身唤起的意义浮现出来，这是一个世界主宰者的意义，在他的王国里太阳永不落。”① 审美对象的无限性就寄居在它的有限个别的存在中，审美对象的不确定性和不可穷尽性就根源于它那既与过去沟通又向未来开放的生成性的结构之中。

①伽达默尔：《美的现实性》，生活·读书·新知三联书店1991年版，第44页。

第三章　审美活动的发生

上面我们对审美活动主要是从共时性上把握的。本章将主要从历时性角度对审美活动作发生学的探讨，也就是从根基上和始源上对审美活动存在的历史必然性进行深层的追问。它不仅要揭示审美活动之所以能发生的逻辑条件、现实原因，而且要探究审美现象之所以会存在的人类学根据。如果说前两章为审美活动的存在提供了理论上的论证的话，那么本章则为审美活动的发生、发展提供历史和现实的根据，是通向审美本质问题的一个不可缺少的环节。

第一节　审美发生理论概述

一、审美发生理论的历史回顾

在两千多年美学史上，关于艺术和审美发生的研究不绝如缕，曾先后出现过数十种理论学说。这里，我们主要对几种影响较大的观点略作评述。

（一）游戏说

在古希腊时期，柏拉图就曾发现艺术与游戏的类似之处。在他看来，各种再现性艺术和各种实用艺术之间的区别可以看做是游戏和一本正经之间的区别。18 世纪德国著名美学家康德在其《判断力批判》一书中，也提到过“自由游戏”的概念。但是，比较系统地提出游戏理论并对后世产生了深远影响的则是 18 世纪德国作家、美学家席勒。

席勒认为，游戏不仅是审美活动的根本特征，而且是人摆脱动物状态达到人性的一种主要标志。“什么现象标志着野蛮人达到了人性呢？不论我们对历史追溯到多么遥远，在摆脱了动物状态奴役的一切民族中，这种现象都是一样的：对外观的喜悦，对装饰和游戏的爱好。”① 席勒所说的游戏，不同于我们一般所说的玩耍嬉戏之类，也不是想入非非的懒散的幻想活动，而是指人在摆脱了物质欲望的束缚和道德必然性的强制之后所从事的一种真正自由的活动。这种自由活动的显著特征就在于，它只是对事物的纯粹外观产生兴趣，也就是只对事物的形象本身无所为而为地进行观赏和玩味。因此，所谓游戏，其实也

①席勒：《美育书简》，中国文联出版公司 1984 年版，第 133 页。

就是一种审美活动。在席勒看来，人之所以会产生游戏的冲动，是因为生命力的盈余。这种冲动，甚至可以追溯到动物那种无目的的本能活动中。“当缺乏是动物活动的推动力时，动物是在工作。当精力充沛是它活动的推动力，盈余的生命在刺激它活动时，动物就是在游戏。”① 不过，动物的游戏与人的游戏毕竟有着本质的不同。审美的游戏，是对动物性游戏的提升，它根本上是一种想象力的游戏。“想象借助于这种游戏，企图创造一个自由的形式，就最后一跃为审美的游戏了。”（第二十七封信）在审美游戏中，人只追求自由、享受自由。“对待现实性不关心，并对外观发生兴趣，这是人性的真正扩大，并且是走向文化的一个决定性的步骤。”（第二十六封信）

席勒以游戏说对审美发生所作的阐释，既包含深刻的洞见也具有明显的不足。首先，他试图从人的生命活动的独特性质中去探寻审美发生的直接精神动力，并敏锐地揭示出审美活动与人的自由本质之间内在的必然关系，这种思路及其所得出的结论都是值得肯定的。其次，他既看到了人的审美活动与动物游戏活动的根本不同，也发现二者之间存在某种深层的联系，说明审美的发生是有其动物性的生理基础的，这符合生命进化的自然历史过程。但是，把游戏说作为一种审美发生理论来看，它显然存在着严重缺陷。这主要表现在它根本忽视了对动物游戏向人的游戏转化的机制以及人的游戏得以发生和进行的社会历史条件的探讨。同时，在席勒那里，游戏与审美几乎可以看成是同义词，这样，说审美产生于游戏，无异于说审美发生的根据就在于它自身。这显然是难以成立的。

（二）生物本能说

认为审美的发生导源于人的某种本能，这同样是一种具有久远历史的观点。古希腊哲学家德谟克里特说：“在许多重要的事情上，我们是模仿禽兽，做禽兽的小学生。从蜘蛛我们学会了织布和缝补，从燕子学会了造房子，从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”② 这实际上是从人的自然天性来说明审美发生的。18 世纪英国经验主义美学家博克在其美学著作《论崇高与美两种观念的根源》中，也把审美活动与人的本能联系起来。他把人的基本情欲分为两类：一类是要求维持个体生命的本能，另一类是要求维持种族生命延续的本能。由前一种本能产生出崇高感，由后一种本能则产生出美感。

在这一派理论中影响最大者首推达尔文的观点。达尔文是一位生物学家，他通过对动物生活的实际观察和研究，提出动物也有美感能力的观点。他的看

①席勒：《美育书简》，中国文联出版公司 1984 年版，第 133 页。

② 《古希腊罗马哲学》，商务印书馆 1961 年版，第 112 页。

法集中体现在下面一段话中：“当我们看到一只雄鸟在雌鸟面前展示它的色相俱美的羽毛而唯恐有所遗漏的时候，而同时，在不具备这些色相的其他鸟类便不进行这一类表演，我们实在无法怀疑，这一种的雌鸟是对雄鸟的美好有所心领神会的。……各种蜂鸟的巢、各种凉棚鸟的闲游小径都用各种颜色的物品点缀的花花绿绿，颇为雅致；而这也说明他们这样做决不是徒然的，而是从观览之中可以得到一些快感。……如果雌鸟全无鉴赏的能力，无从领悟雄鸟的美色、盛装、清音、雅曲，则后者在展示或演奏中所花费的实际劳动与情绪上的紧张岂不成为无的放矢，尽付东流？而这是无论如何难于承认的。”① 于是，达尔文得出结论说：“人和许多低于人的动物对同样的一些颜色，同样美妙的一些描影和形态，同样一些声音，都同样地具有愉快的感觉。”② 不言而喻，这种“愉快的感觉”是出自本能的。

从本能角度探索审美发生问题的，还有弗洛伊德的精神分析学。弗洛伊德认为，人的本能中最基本、最核心的就是性本能。人的各种本能欲望在平常都被社会所压抑，这种压抑使得人的本能欲望只能通过移置与升华的方式以求发泄。文化创造实质就是“性的精力被升华了，就是说，它舍却性的目标，而转向他种较高尚的社会的目标”③。弗洛伊德认为，审美与艺术的活动，就是人的性欲升华的一种基本途径，在这种活动中，人的欲望可以得到想象的替代性满足。

从上面的介绍中可以看出，同样是从本能的视角追究审美的发生根据，但各家的立场及着重点并不完全相同。不管怎样，他们所提出的问题都是值得重视的。这种研究，不仅拓展了审美发生理论的思维空间，而且还有力地说明审美的发生是有其伏根深远的生物性基础的。如果我们忽视了这一基础，对审美发生的研究将会是不彻底的。就上述几种观点本身来看，它们的缺点主要在于：第一，混淆和抹杀了动物的本能活动与人的有意识的生命活动之间质的区别，以至于把动物的快感等同于人的美感。第二，由于阉割了人的审美活动中所包含的社会性内容，从而也就忽视了对审美活动赖以发生的社会根源的探讨。事实上，审美活动之所以发生，根本上并不是由于它的生物性基础，恰恰是因为人所独有的实践活动，这正是造成人与动物本质区别的真正原因。马克思说：“吃、喝、性行为等等，固然也是真正的人的机能。但是，如果使这些机能脱离了人的其他活动，并使它们成为最后的和唯一的终极目的，那么，在

①达尔文：《人类的由来》，商务印书馆 1983 年版，第 136 页。
②达尔文：《人类的由来》，商务印书馆 1983 年版，第 137 页。
③弗洛伊德：《精神分析引论》，商务印书馆 1986 年版，第 9 页。

这种抽象中，它们就是动物的机能。”① 马克思的话，可以说一针见血地指出了上述观点的迷失所在。

（三）巫术说

巫术说是20世纪在西方颇为流行的一种艺术和审美发生理论，其主要的依据来自英国著名人类学家泰勒和弗雷泽关于原始文化的学说。泰勒最早奠定了巫术说的理论基础，而弗雷泽在其著名的《金枝》一书中，则对原始巫术活动作了极为详尽而细致的研究。他指出：“如果我们分析巫术赖以建立的思想原则，便会发现它们可归结为两个方面：第一是‘同类相生’或果必同因；第二是‘物体一经互相接触，在中断实际接触后还会继续远距离的互相作用’。前者可称之为‘相似律’，后者可称作‘接触律’或‘触染律’。”② 由此他认为原始巫术可分为两种形式：一种是以“相似律”为基础的“顺势巫术”或“模拟巫术”，在这种巫术中，巫师仅仅通过模仿就能够实现任何他想做的事；另一种是以“接触律”为基础的“接触巫术”，施行这一巫术也就是通过曾为某人接触过的物体而对其本人施加影响。弗雷泽把上述两种巫术统称为“交感巫术”，因为它们都建立在这样的信念基础上，即认为通过某种神秘的感应，就可以使物体不受时空限制而相互作用。

无论是泰勒的《原始文化》还是弗雷泽的《金枝》，都并不是专门的美学著作，而是人类学著作。但是他们对原始巫术活动所作的系统研究，却为理解原始审美现象提供了十分有益的启示。对此，卢卡契回答说：“产生模仿艺术形象的最初冲动只是由巫术操演活动中产生的，这种巫术操演是要通过模仿来影响现实世界所发生的事件。”③ 就是说，巫术活动是孕育艺术的母体，人类最初的艺术只是适应巫术活动的需要而产生，并作为巫术活动的一个组成部分而存在的。托马斯·门罗也认为：“在早期村落定居生活的阶段，巫术和宗教得到了发展并系统化了，我们现在称之为艺术的形式，被作为一种巫术的工具用之于视觉或听觉的动物形象、人的形象以及自然形象（下雨或天晴）的再现，经常是用图画、偶像、假面和模仿性舞蹈来加以表现，这些都被称之为交感巫术。”④

用巫术说的确可以说明一部分原始艺术现象，尤其是在解释原始洞穴壁画

①马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，人民文学出版社1979年版，第94页。

②弗雷泽：《金枝》，中国民间文艺出版社1987年版，第19页。

③卢卡契：《审美特性》，中国社会科学出版社1986年版，第320页。

④《艺术的发展及其他文化史理论》，转引自朱立元主编《现代西方美学史》，上海文艺出版社1996年版，第233页。

和岩画时它具有更为可信的说服力。但是，一方面艺术与审美并不能完全等同，艺术只是审美活动的一种形式，因此，我们不能把艺术起源的理论无条件地看作就是审美发生的理论；另一方面，巫术活动虽然是促成艺术发生的一种因素，却决不会是唯一的因素。比如，我们就很难断然否定“性本能”的因素对艺术发生的影响。德国艺术史家格罗塞在分析现代原始狩猎部族的舞蹈时指出：“这种舞蹈大部分无疑是想激动性的热情”，“一个精干而勇健的舞蹈者定然可以给女性的观众一个深刻的印象；一个精干而勇健的舞蹈者也必是精干和勇猛的猎者和战士。在这一点上跳舞实有助于性的选择和人种的改良”①. 这说明，用巫术说来解释艺术和审美的发生，其有效性也是有一定限度的。

（四）劳动说

劳动说作为一种艺术和审美发生理论，也有很多信奉者与支持者，尤其在20世纪我国美学和文艺学领域曾一度占据优势地位。这一理论的主旨就是认为艺术和审美起源于人类的物质生产劳动。

早在1896年，德国学者卡·毕歇尔就根据大量人类学的材料，研究了劳动、音乐和诗歌之间的相互关系，并认为：“在其发展的最初阶段上，劳动、音乐和诗歌是极其紧密地互相联系着的，然而这三位一体的基本的组成部分是劳动，其余的组成部分只具有从属的意义。”② 此后，普列汉诺夫在毕歇尔研究的基础上，对劳动与艺术和审美之间的关系作了更加深入、系统的阐发。他的看法可大致概括为下列几点：第一，“劳动先于艺术”，“人最初是从功利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的观点上来看待它们”③。比如，一些原始狩猎民族之所以用野兽的皮、爪和牙齿作为自己的装饰品，并不是单单由于这些东西所特有的色彩和线条的组合，而是因为它们可以作为勇敢、灵巧和有力的一种标记。只是到后来，也正由于这些东西是勇敢、灵巧和有力的标记，它们才开始引起审美的感觉，归入装饰品的范围。第二，“原始狩猎者的心理本性决定着他一般地能够有审美的趣味和概念，而他的生产力状况、他的狩猎的生活方式则使他恰好有这些而非别的审美的趣味和概念”④。就是说，从人的心理本性上说，他潜在地包含着某种审美的要求，但是，只有通过劳动才能使这种潜在性转化为现实性。在人的具体审美趣味中，总是蕴涵着由特定社会生产力所必然决定的社会生活的本质内容。第三，人的审美能力也是在生

①格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆1984年版，第170页。
②《普列汉诺夫美学论文集》（Ⅰ），人民出版社1983年版，第340页。
③《普列汉诺夫美学论文集》（Ⅰ），人民出版社1983年版，第395页。
④《普列汉诺夫美学论文集》（Ⅰ），人民出版社1983年版，第337页。

产劳动中形成并与生产力发展的一定水平相一致的。比如，人的觉察节奏和欣赏节奏的能力就与劳动有着极密切的关系。“为什么在他的生产性的身体运动中恰好遵照着这种而非另一种的节奏呢？这决定于一定生产过程的技术操作性质,决定于一定生产的技术。”①

普列汉诺夫关于劳动与审美及艺术之间关系的论述，对我国美学界曾产生过重大影响。不容否认，上述观点的确是十分深刻的，它在一定程度上也揭示出了劳动对艺术和审美活动至关重要的决定性作用。但是，从劳动说作为一种审美发生理论来看，它却存在着明显的不足。这主要表现在它只是揭示了审美赖以发生的物质前提，却并未能真正切入审美如何发生的内在机制。审美活动是一种超越了直接肉体需要的精神性的创造活动，它指向人的最高生存理想即自由，却不能完全等同。正如马克思所说：真正“自由王国只是在由必需和外在目的规定要做的劳动终止的地方才开始；因而按照事物的本性来说，它存在于真正物质生产领域的彼岸。”② 很显然，生产劳动作为一种功利目的十分强烈的物质活动，在其本身中不可能直接产生出追寻精神性自由王国的审美活动。从物质性的生产劳动到精神性的审美活动的过渡和飞跃，需要一定的中间环节。这些中间环节是什么，它们对审美发生所起的作用究竟怎样，就正是审美发生理论应该探明的重要问题。从这一点看，劳动说还不是严格意义上的审美发生理论。

二、审美发生理论应解决的基本问题和研究途径

历史上关于审美发生的研究虽然源远流长，但是，早期的研究不仅零散、单一，而且基本上是一种从属于哲学的思辨和猜测。直到 19 世纪中后期，随着进化论的诞生以及人类学、考古学等学科的相继出现，才真正为审美发生的研究奠定了坚实的理论基础。从上面的介绍可见，目前关于这方面的研究仍处于起步阶段，建立科学完备的审美发生理论还是一个亟待解决的重要课题。下面，我们首先从分析审美发生理论应研究的基本问题入手。

审美发生作为一种历史现象，它是在人类发展的某个特定阶段，由于多种因素的因缘会合所必然造成的。因此，研究审美的发生，逻辑上就包含着三个既相互联系又彼此区别的问题，即：审美活动何时发生？何以会发生？怎样发生？它们之间构成了一种层次性的环状结构。其中一个问题层面的解决，有赖于另一个更基本的问题层面的解决，同时也为下一个问题层面的解决提供历史

①《普列汉诺夫美学论文集》（1），人民出版社 1983 年版，第 339 页。
②《马克思恩格斯全集》第 25 卷，人民出版社 1974 年版，第 926 页。

的、逻辑的基础。因此，在审美发生的研究中，除了要揭示每一问题层面的内涵之外，还应深入挖掘各问题层面之间的内在关系。我们既不能混淆了这几个不同的问题层面，也不能把只是在其中一个问题层面上所作出的阐释误以为是对整个审美发生问题的解答。① 只有对这三个方面作系统的整体研究，才能真正建构起切实有效的审美发生理论。这是一项具有相当难度的理论课题。它既依赖于史前考古学从地下发掘出来的可以证明原始人类确曾进行过审美活动的“原始遗存物”，又必须借助于人类学、民族学、文化学、社会学、心理学、哲学等学科知识对大量的经验事实材料进行深入的科学分析。对审美发生的研究，是实证与思辨、历史与哲学的高度统一。成熟的审美发生理论，必须依靠其他相关学科的成熟及其共同的努力与协作。

三个问题中审美何以发生问题尤其关键。而回答审美何以会发生，根本上就是要回答人类的审美活动究竟是在什么样的条件下、基于怎样的特殊原因而必然发生的。这一问题又包括两个层次：第一，审美发生的一般条件与特殊条件；第二，审美发生的精神动力与内在原因。前者是审美发生的外部原因，后者则是审美发生的内部根据。没有一定的外部条件，审美活动不可能具有现实性，而没有一定的内在根据，审美活动就根本不会发生。就像“种子”是植物生长的内部原因，但又只有在一定的土壤、水分和阳光等外部因素的作用下才能长成参天大树一样，审美活动的发生同样离不开一定的外部条件和内在根据。在研究审美的发生时，我们既不能机械地把条件与原因割裂开来，也不能只重视一个方面而忽视另一个方面。这样，我们才能尽可能透彻地洞悉审美发生的真实奥秘。从这一点来说，上述“审美起源于劳动”的观点，由于明显地未能真正触及审美发生的内部原因，它只是揭示了审美发生的一种条件，因而将“劳动”作为审美起源的根据，其理由是很不充分的。但完全否定这一观点也是片面的。关键在于，应当把它置于审美发生理论的恰当层次。同时，我们还应看到，条件与原因在事物的发生和发展中的地位与作用并不相同，内因不仅是事物存在的基础和根据，而且是一事物区别于他事物的内在本质。因此，我们只有挖掘出审美发生的深层原因，也才能真正建构起有说服力的审美发生理论。

在此基础上，还应研究审美怎样发生的问题。就是说，应当进一步揭示这些条件与原因之间的相互联系与相互作用，从而较完整、真实地复现审美活动具体发生的历史过程。审美发生作为一种历史的过程，决不可能是由某种单一条件和单一原因所造成的。同时，在审美的生成中，各种外部因素和内部因

①参见郑元者《艺术之根：艺术起源学引论》，湖南教育出版社 1998 年版，第 20 页。

素，也不会是不分主次地发挥着同等重要的作用，更不会是杂乱无序、无规律可循的混沌状态。因此，审美的发生学研究，就不能仅仅只是孤立地说明究竟哪些条件和原因决定并影响了审美的生成，更重要的是，它还应该从整体的相互关系中去揭示这些因素究竟怎样决定并影响了审美的发生。只有经过这样的努力，我们也许才能一步步逼近审美发生的真实图景。而“只有已被清楚地认识了的、鲜明地界说过的、亦即已被精确地描述过的东西，才谈得上对它下定义。只有精确地被描述过的东西，才能很好地下定义”。显然，要完全实现这一理论目标，还必须依赖更多文物资料的发现，依赖许多相关学科的成熟及其共同的合作，这还需要相当长的过程，但无疑这应当成为审美发生理论追求的一个方向。

要科学地解决上述三个基本问题，应主要通过三种途径。

第一，通过对考古发现的原始文化遗物的分析与研究，确证、推断、重建早期人类审美活动的发生过程。由于原始社会的历史是一种没有任何文字记录可作凭借的史前史，因此，原始时代的“遗存物”就成为我们解读原始文化历史、了解原始审美现象最重要也最可靠的依据。原始文化遗物以其本真的状态不仅是早期人类生存斗争和生活世界的一种历史浓缩，而且这些器物在形态上从简单到复杂、从粗糙到精致的巨大演变也是人类审美意识发生和发展的一种有力确证。如果离开对考古资料的实证考察，审美的发生学研究将会变成一种纯粹的思辨玄想。因此，直接从考古发现的事实材料出发，追索远古时代的审美历史，已被公认为是最具学术价值的一种研究途径。

第二，通过对现存原始部族的文化生活和艺术活动的考察研究，来推断早期人类审美现象的发生和发展过程。至今在世界的一些角落，如非洲、南太平洋一些岛屿以及美洲等地仍有某些民族还滞留于旧石器或新石器时代。由于他们依然保留着与原始人极其相近的生活方式，他们没有文字记载的历史，主要以采集和狩猎为生，他们的社会完全靠习惯和传统来维持和延续，因此，这些民族被称为现代原始部族。对现代原始部族艺术和审美活动的研究之所以能有助于对审美起源问题的研究，是因为这些原始部族还基本上处于前文明阶段，因此，他们的精神活动状况就可以为我们提供比较接近于史前时期艺术和审美在萌芽状态的真实背景。正如普列汉诺夫所说：“为什么我们要把原始民族的艺术同文明民族的艺术分开来考察呢？因为在文明民族那里，技术和经济的影响，由于社会划分为各个阶级和因此产生的阶级对抗，而大大地模糊起来了。所以，一个部落离划分为阶级的社会愈远，它就给我的研究提供愈加合适的材料。”①

①《普列汉诺夫美学论文集》（I），人民出版社1983年版，第400页。

第三，借助于儿童心理学的研究成果，探究原始审美活动赖以发生的心理机制。恩格斯曾经指出，“正如母体内的人的胚胎发展史，仅仅是我们的动物祖先以蠕虫为开端的几百万年的躯体发展史的一个缩影一样，孩童的精神发展则是我们的动物祖先、至少是比较晚些时候的动物祖先的智力发展的一个缩影，只不过更加压缩了”①。现代科学研究已充分证明，在儿童智力发生与人类种族的智力进化史之间的确存在着某种结构性的相似关系。因此，从儿童心理学的研究成果中获取某种类比性的旁证，也是研究审美发生的一条有效途径。

上述三种途径，在审美发生的研究中并不具有同样重要的作用。其中，第一种方式是最根本的。这是因为只有史前文物资料，作为人类远古祖先内在精神的物化产品，能够为我们真实地了解他们的审美活动提供唯一可靠的证据。现代原始部族与早期人类之间虽然具有很多相似之处，但并不能把他们完全等同起来。至于从儿童心理学角度所作的探索，在审美发生理论中更不可能占据主导位置，如玛克斯·德索所说：“儿童的艺术特别缺乏任何与效用、财产、战争，任何与迷信、宗教象征及原始群体的情感之间的关系。原始人的艺术正是在这种关系之上兴旺起来的。”② 因此，这后两种途径在审美发生的研究中仅处在从属的地位，它们只有在提供了某种类比和旁证的意义上，才是有价值的。

下面，我们拟对前述三个基本问题即历史上审美活动发生的条件与标志作简要的探讨。

第二节　审美发生的条件与标志

一、对审美发生的时间推断

就目前所知，在旧石器时代中期（即人类进化中的早期智人阶段），已经出现了大量制作讲究并具有一定分工性能的专门化、定型化的劳动工具。比如，“在欧洲发现的距今二三十万年的阿舍利手斧，打制得两边对称、重心集中，使用时符合力学原理。这些制作精美的石器，反映了当时人类对于物体造型的认识已经达到一定的程度”③。在我国旧石器中期文化的一个著名遗

①《马克思恩格斯选集》第 4 卷，人民出版社 1995 年版，第 383 页。
② 玛克斯·德索：《美学与艺术理论》，中国社会科学出版社 1987 年版，第 250 页。
③陈兆复、邢琏：《原始艺术史》，上海人民出版社 1998 年版，第 12 页。

址——山西襄汾县丁村文化遗址中，也发现石器二千多件。丁村石器不仅在类型上比较复杂，有石片石器和石核石器，其中石片石器包括厚三棱大尖状器、小尖状器、单边形器、多边形器、刮削器；石核石器包括砍伐器和石球等，而且丁村石器在器型和打制技术上也明显表现出人类有意识进行创造的特点。“丁村的三棱大尖状器可称为古人时期的‘名作’，也是当时的最高成就之一。制作者选取特定的巨厚石片，在厚的一端打出持握部分，在薄的一端打出双肩。这个打坯过程显得大刀阔斧，气魄很大，颇有高屋建瓴、势如破竹之势，着力既狠又准，最后，小心而准确地在顶部打出锋利的尖。”①

到旧石器时代晚期，伴随着人类石器制作技艺的提高和开始骨器的普遍使用，还出现了丰富的装饰品。“在欧洲，砾石和海生贝壳作为饰物在梭鲁特文化期已出现，至马格德林期已很普遍了。我国周口店山顶洞发现各种丰富的装饰品，有磨制的染以赤铁矿的有孔石珠、黄绿色晶莹的钻孔砾石、磨光的骨管、穿孔的兽牙、穿孔的海鲋壳、钻孔的青鱼眼上骨等，其中青鱼眼上骨钻的孔极细，平滑而圆，由对钻而成。这些都说明旧石器晚期人类已能制作技术精致的骨器，刮挖、钻制、穿孔、磨光和染色等技术已相当进步，反映出当时生产力的发展和人们生活水平的提高。”②

自19世纪以来，人们在世界许多地方陆续发现了大量属于旧石器时代的艺术作品。“在叙利亚西南部戈兰高地（Golan Heights）的贝雷克哈特-拉姆（Berekhat Ram）遗址（属阿舍利时期），发现了刻有凹痕的卵石小雕像，其断代日期为距今23万年前。”③ 1879年，在西班牙坎塔布利亚山中所发现的阿尔塔米拉大型洞穴壁画（距今一万五千年左右），令全世界瞩目，它以不可辩驳的力量进一步展示了史前人类在艺术上所取得的巨大成就。此后，在非洲、美国的西部、南洋群岛、澳洲等地也发现了不少属于史前人类的洞穴壁画。这说明，到旧石器时代晚期，艺术已经是一种相当普遍的人类活动了。

综合上述事实材料，我们可以推断，最迟在旧石器时代中晚期，人类已确定无疑地形成了一定的审美意识。那么，人类审美活动何以会发生？要回答这一问题，我们就必须揭示审美活动赖以发生的条件和根据。

二、审美发生的基本前提

我们知道，人是从动物进化来的。这一事实不仅决定了人与狭义的动物之

① 刘骁纯：《从动物快感到人的美感》，山东文艺出版社1986年版，第137页。

② 林耀华主编：《原始社会史》，中华书局1984年版，第152~153页。

③ 郑元者：《艺术之根：艺术起源学引论》，湖南教育出版社1998年版，第65页。

间在一些最基本的层次上具有某种一致性，而且也决定了人永远不可能完全地摆脱动物性。因此，一些美学家试图从生物本能的角度来说明审美发生的本源基础，并不是没有道理的。

科学研究证明，在动物身上，不只具有情绪反应和行为调节的能力，甚至还出现了加工简单天然工具的本领以及主动追求快感对象的选择倾向，或者其行为与人的活动方式在形式上会具有某种相似性的特征。如黑猩猩在觅食时，“就表现出惊人的思考本领”①；黑猩猩的求偶过程，也明显具有“鉴别”的特征：“性的吸引，神秘莫测、难以捉摸的性爱流露，这在黑猩猩身上表现得和人一样，既难以名状，却又十分明显。”②

可见，在动物（尤其是灵长类动物）的某些行为中实际已隐含着后来人类活动的一些萌芽因素。动物在进化过程中所形成的生命特点，无疑是包括审美在内的一切人类活动得以发生的最基本的生物性前提。马克思指出：“人直接地是自然存在物。人作为自然存在物，而且作为有生命的自然存在物，一方面具有自然力、生命力，是能动的自然存在物；这些力量作为天赋和能力、作为欲望存在于人身上；另一方面，人作为自然的、肉体的、感性的、对象性的存在物，和动植物一样，是受动的、受制约的和受限制的存在物”③。自然力和生命力，以及作为表现这种自然力和生命力的情欲，正是一切人类活动（包括审美活动）赖以发生的深层动力和生物性根据。

动物的生命活动虽然是人的生命活动不容否认的生物性基础，但是，人的生命活动既经形成，就与动物的生命活动具有了本质上的差异。“动物和自己的生命活动是直接同一的。动物不把自己同自己的生命活动区别开来。它就是自己的生命活动。人则使自己的生活活动本身变成自己意志的和自己意识的对象。……有意识的生命活动把人同动物的生命活动直接区别开来。”④

那么，人的生命活动何以会不同于动物的生命活动呢？或者说，人的生命活动的本质特点究竟是如何形成的呢？这主要根源于人所独有的以制造和使用工具为突出标志的物质生产劳动。这主要因为：

第一，工具的出现，彻底打破了人原有的生物性肢体、器官和能力的狭隘性与固定性。特别是由于运用工具的要求，进一步巩固和确立了人的直立行

① 让·沙林：《从猿到人——人的进化》，商务印书馆1996年版，第89页。

② 珍妮·古多尔：《黑猩猩在召唤》，科学出版社1980年版，第89页。

③马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第167页。

④马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年版，第46页。

走、手脚分工等形态特征，这对人体全部结构和骨骼系统的发展以及人脑的最终形成都产生了极大的影响。从而不仅为人能够与外在世界发生极为广泛和多样的联系开辟了重要途径，而且为人真正的创造性活动在更大规模上的发展奠定了牢固的基础。

第二，工具不仅包括物质性的劳动手段，而且也包括人所独有的运用语言符号的能力。如果没有语言，人的意识就不能成为真正的现实，从而人的真正的创造性活动也就无法展开。人的语言是在劳动中并和劳动一起同时产生的。“首先是劳动，然后是语言和劳动一起，成了两个最主要的推动力，在它们的影响下，猿脑就逐渐地过渡到人脑。”①

第三，人类只是通过运用工具的劳动，才越来越广泛、深入地学会认识自然的。真正形成人的意识。而意识的诞生，又会反过来不断推动人类制造工具的活动向更高层次上迈进。随着人类认识与改造自然能力的实际增强，人也就越来越作为一种与自然相区别的主体力量而从自然中站立起来。

第四，工具作为人的智力的一种物化形式，它既是人所创造的一种物质产品，又是人借以实际地改造自然的一种物质手段。“它们是人类的手创造出来的人类头脑的器官；是物化的知识力量。”② 因此，工具是比对自然的直接占有和直接的物质享受更为重要、更为根本的一种历史因素。直接的物质占有和享受会随着时间的推移而慢慢消失，但是人所创造的物质生产工具却能被保存下来，并成为下一代人继续从事物质生产和历史创造的必要前提，从而推动人类历史不断发展和进步。

第五，人类使用工具的劳动活动，不仅造成外在自然的人化，而且也同时造成人本身内在自然的人化。所谓外在自然的人化，是指人通过劳动，在外部自然界中打上自己本质力量的印记，所谓内在自然的人化，则是指人在改造外部客观世界的过程中，也不断改造着人本身，即不断使自身的动物性因素得到塑造和提升而向着人性的方面转化。外在自然的人化与内在自然的人化是同一劳动过程的两个不同方面。二者以工具作为中介而相互转化，相互联系起来。

由上可知，制造和使用工具的活动是人的生产不同于动物生产的一个最本质的规定性，也是审美活动得以发生的真正前提。

三、审美发生的社会中介因素

人类使用工具的劳动活动在其本身中就内在地包含着一种社会性的要求，

① 《马克思恩格斯选集》第 4卷，人民出版社 1995 年版，第 377 页。
② 《马克思恩格斯全集》第 46卷下，人民出版社 1980 年版，第 219页。

它只有在社会中才能存在，也只有在一定的现实的社会关系中才能历史具体地进行和展开。正如马克思所说：“人们在生产中不仅仅影响自然界，而且也互相影响。他们只有以一定的方式共同活动和互相交换其活动，才能进行生产。为了进行生产，人们相互之间便发生一定的联系和关系；只有在这些社会联系和社会关系的范围内，才会有他们对自然界的影响，才会有生产。”① 一定的社会关系不仅是生产活动得以进行的必要条件，而且它本身就是人的生产活动的存在形式。因此，人的劳动又是造成人的社会存在的根本原因。

人自身存在的社会性质，从根本上决定了审美活动也必然是一种具有社会性质的人类活动。康德说：“一个孤独的人在一荒岛上将不修饰他的茅舍，也不修饰他自己，或寻找花卉，更不会寻找植物来装点自己。只在社会里他才想到，不仅做一个人，而且按照他的样式做一个文雅的人（文明的开始）。”② 事实上，不仅审美的动机，而且审美活动的具体内容及其现实的存在方式都是由社会所决定的。一定的社会历史因素是审美活动得以发生和发展的直接条件。但是，究竟哪些社会因素决定并影响了审美的发生，它们的作用机制又是如何呢？

普列汉诺夫曾经提出过一个十分著名的观点，即劳动先于艺术、功利先于审美。在他看来，一个事物首先是因为它对人有用，然后才变得对人具有审美的意义。他分析非洲许多原始部落的妇女，喜欢在手上戴上如同“奴隶的锁链”一般的铁环的原因时说：“因为戴上这些东西，在她自己和别人看来都显得是美的。可是为什么她显得是美的呢？这是由于观念的十分复杂的联想的缘故。对这种装饰品的热情正好在这样的一些部落那里发展着……这些部落现在正经历着铁的世纪，换句话说，就是在他们那里铁是贵重的金属。贵重的东西显得是美的，因为同它一起联想起来的是富的观念。”③ 在这里，普列汉诺夫把“功利性的观念”作为审美在劳动基础上产生的一种中介性因素，这对我们揭示审美发生的社会条件具有重要的启示意义。

但是，普列汉诺夫没有对个人功利性与人类功利性进行严格的区分。实际上，并不是所有的功利性观念都能成为影响审美发生的积极因素。只有那种基于人类整体发展和根本利益的功利性观念和活动，才能真正构成影响审美发生的重要条件。而那些仅仅是为了满足人的某种特定目的或具体有限的个别利益的功利性活动和观念，即使与审美的发生有某些联系，也根本不可能成为人的

①《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1995 年版，第 344 页。

②康德：《判断力批判》，商务印书馆 1964 年版，第 141 页。

③《普列汉诺夫美学论文集》（I），人民出版社 1983 年版，第 314～315 页。

审美活动的重要基础。

芬兰美学家希尔恩在探讨艺术起源的问题时，也试图从一些最强有力的非审美的因素中来揭示审美发生的条件与原因。他认为，导致艺术起源和审美发生的最基本的人类生活冲动大致有六种，它们是：（1）知识传达；（2）记忆保存；（3）恋爱；（4）劳动；（5）战争；（6）巫术。希尔恩侧重从原始艺术与原始人实际生活的紧密联系中来探讨艺术和审美的起源，这种思路是应该肯定的。他所找到的六种因素，也的确是原始人生活中最重要的内容。但是问题在于，这六种因素在审美发生中所起的作用及其作用方式显然不可能是完全等同的。因此，如果不加区别就把它们都笼统地看作是审美发生的原因，这样反而会模糊了真正决定和影响审美发生的主要因素与次要因素之间的界限。

我们在前面曾经分析过，在决定审美发生的诸多条件中，劳动无疑是首要的和根本的因素。但这只是问题的一个方面，另一方面我们还必须看到，由于劳动毕竟是一种基于人的基本生理需要的直接的功利性活动，它对审美发生的作用就只能是间接的，只能为审美发生提供一种前提性的条件。

审美是人所独有的一种高级的精神活动。就其成熟的和典型的形态看，它的显著特点在于，它是在自身中排除了直接的功利性和有限的目的性的一种自由的精神活动。所以，从审美发生的内在机制来说，只有当人的精神能力发展到一定的程度后，才能为审美发生提供直接的条件。就是说，在劳动与审美之间必然存在某些中介性的因素。

从理论上说，驱动审美发生的可能有多种社会中介因素。但是，从目前的研究成果看，巫术礼仪活动应该是在原始社会中促进审美发生最重要的一种中介因素。

英国著名文化人类学家马林诺夫斯基在对现存的一些原始部落进行了实地考察和深入研究后确认，巫术活动在原始人的生活中占据十分重要的地位。首先，巫术活动根植于原始人类渴望实际控制自然的强烈需要，“一切人生重要趣意”“以巫术为主要的伴随物”，“巫术用于自然界，不如用于人与自然界底关系或足以影响自然界的人事活动上为多”①。其次，巫术活动由一套独特的仪式行为所组成，它是达到某种目的的手段。最后，巫术活动中的行为动作与巫术所要达到的目的之间是用情绪来沟通，而不是以观念来联结。譬如，“战事巫术要表演的是愤怒，是攻取的凶猛，是斗争的热情。祓禳黑暗与祸殃的巫术，要表演的是怖畏的情绪，至少也是与怖畏情绪相挣扎得很厉害的状态。”②

①马林诺夫斯基：《巫术 科学 宗教与神话》，中国民间文艺出版社1986年版，第57、61页。
②马林诺夫斯基：《巫术 科学 宗教与神话》，中国民间文艺出版社1986年版，第55页。

巫术活动不是用以满足人的某一个别的需要，而是用以调节人与自然之间的根本关系。因此是原始人生活中最重大的事件，是最集中地表达原始人根本利益的一种符号形式。正如德国著名哲学家卡西尔所说：“巫术并不是用于实践的目的，不是为了在日常生活的需要方面来帮助人。它被指定用于更高的目的，用于大胆而冒险的事业。”① 惟其如此，巫术活动对审美的原始发生具有极其重要的意义。这主要表现在以下几个方面：

第一，巫术的神圣性与严肃性，强化并提高了人的意识与意等主体的精神能力。卡西尔正确地指出：“甚至巫术也应该被看成是人类意识发展中的一个重要步骤。对巫术的信仰是人的觉醒中的自我信赖的最早最鲜明的表现之一。……每一种巫术活动都是建立在这种信念之上的：自然界的作用在很大程度上依赖于人的行为。”② 从现代人的立场来看，巫术当然是十分幼稚和虚幻的活动，它不可能在实际上解决人与自然的矛盾。但是，原始人却真诚地相信它的力量。正是通过这种活动，它唤起并高扬了人的主体意识，滋养并锤炼了人的精神能力。

第二，巫术活动独特的仪式化功能，推动了人的文化心理结构的形成。巫术活动承载着重大的社会功能，它不同于无所为而为的游戏活动，也不是旨在供人娱乐和消遣。但是，巫术活动的特殊性在于，它不是把功利性目的直接引向某种实际的物质活动，而是把它演化为一种观念性的仪式化动作，即它是借助于某种符号形式来表达人的功利性愿望，并期待通过这种活动能对自然发生真正的影响。因此，巫术活动实际上是人类符号创造行为的原始形态，它本身就蕴涵着人的文化心理结构的最初萌芽。

第三，巫术活动的操演过程直接孕育着原始艺术的发生。马林诺夫斯基指出：“巫术行为底核心乃是情绪的表演。”“巫术仪式，大多数的巫术原则，大多数的符咒与巫术用物，都是在这等感情汹涌的经验之中而被启发给他的。……在一方面有对于巫术效能的信仰，另一方面必有主观经验所产生的幻想之一与它相平行。”③ 原始人往往是在对自然既无能为力而又渴望能实际战胜自然的情感驱动下诉诸于巫术的，在巫术活动中，这种内在的情感被物态化为某种仪式动作或符号形式。我国典籍中所记载的“击石拊石，百兽率舞”④、“若国大旱，则师巫而舞雩”⑤ 等，就是巫术活动的一种情形。在欧洲发现的

① 卡西尔：《人论》，上海译文出版社 1985 年版，第 118 页。
② 卡西尔：《人论》，上海译文出版社 1985 年版，第 118 页。
③ 马林诺夫斯基：《巫术 科学 宗教与神话》，中国民间文艺出版社 1986 年版，第 54、69 页。
④ 《尚书 · 尧典》。
⑤ 《周礼 · 春官宗伯》。

一些史前洞穴壁画，也是原始人巫术活动的一种遗存物。在这些壁画中所描绘的猛兽狂奔、野牛中箭等图景，正是原始人幻想内容的生动呈现。

巫术活动与原始艺术的相关性，并不单单由于它们在形式上具有某种相似性，更重要的是巫术原则与艺术的精神实质具有内在的一致性。卢卡契认为巫术为模仿艺术的形成所作的准备主要体现在两个方面。首先，在巫术中为了达到某一目的，就必须对达到这一目的的实际过程进行逼真的模仿，比如，想取得狩猎的成功，就要在仪式中模仿实际的打猎过程。这种模仿不仅需要敏锐的观察力，而且需要高超的记忆力和想象力。这样，才能把分散的事件集中起来，从而生动地模仿和再现出具有自身完整性的生活过程。“由此开始自发地形成一些重要的审美范畴如情节、典型等”。其次，巫术中对生活过程的模仿是在一种虚拟的情境中进行的，它本身并不是一种实际的生活过程，而是与实际生活过程的暂时中断。“这正是审美态度的本质，它奠定了艺术在人的社会生活表现体系中的地位。”① 因此，巫术实际上使原始人“形成和提高了模仿的艺术才能和随之而来的艺术感受能力”②。卢卡契的分析告诉我们，巫术活动的确为艺术和审美的诞生提供了一种直接的契机。

四、审美发生的特殊标志

人类审美活动的发生是一个漫长的渐进的过程，如何判断审美活动业已发生呢？我们认为最重要的标志之一应是原始审美意识的出现。

审美需要，同人的所有需要一样都是为人所意识到的需要。“推动人去从事活动的一切，都要通过人的头脑，甚至吃喝也是由于通过头脑感觉到饥渴而开始，并且是同样由于通过头脑感觉到饱足而停止。”③ 只有当审美需要被人清楚地意识到，并转化成一种自觉的精神追求时，它才真正构成推动审美发生的一种积极的力量。因此，审美需要与审美意识具有十分密切的关系。审美需要是审美意识的内在驱动力，而审美意识则是审美需要的心理表现。所谓审美意识，概括地说，就是指人对自身审美需要和外在对象的审美意义，以及二者之间所构成的审美价值关系的心理反映形式。它主要包括人的审美愿望、审美趣味、审美观念、审美理想等内容。我们要探究审美活动的发生，还需要进一步追问人的审美意识在历史上究竟是如何产生的。

不言而喻，审美意识的发生要以人类一般意识的发生作为必然的前提。人

①卢卡契：《审美特性》，中国社会科学出版社 1986 年版，第 353 页。
②卢卡契：《审美特性》，中国社会科学出版社 1986 年版，第 325 页。
③《马克思恩格斯选集》第 4 卷，人民出版社 1995 年版，第 232 页。

类意识的发生首先与其动物祖先——古猿在漫长的进化过程中由于环境的突变而导致的直立行走、手脚分工等形态特征的变化有直接的关系。“站立的姿势是把双手从各种移动的约束中解放出来的决定性因素。……站立姿势解放了双手，而手的操作解放了颌骨；直立和颌骨的解放又把脑颅从过去承受的机械应力中解放出来，这样脑颅就变得适于扩大以便包含更大的‘内存物’。”①

当然，这还仅仅只是为意识的形成提供了某种生理上的基础。对于真正人类意识的产生具有决定性作用的，是人类的远古祖先开始使用和制造工具的生产劳动活动，它开始把动物性的本能需要提升为一种观念形式，从而最终使人的活动具有了自觉的目的性特征。它是人类意识发生的根本条件和显著标志。

人的意识并非一开始就具有成熟的特征。与人自身的历史进化过程相一致，人的意识本身也经历了一个从模糊到清晰、从粗拙到精密、从简单到复杂的漫长的演变过程。人类意识最初主要呈现为一种混沌同一的状态，它还不能把自我与对象、现实与虚幻、偶然与必然等完全区分开来。就是说，在原始意识中事实与价值、认识与意向还是未获分化、直接同一的。它具有如下主要特征：

首先，原始意识在具体性中包含着抽象性。在原始意识中还没有抽象概念，因此，原始人还不能通过概念范畴去客观地把握世界，而是依赖意象的联结和转化来表达他们对世界的最初认识。18世纪意大利哲学家维柯把原始人类的思维与儿童相类比，指出：“凡是最初的人民仿佛就是人类的儿童，还没有能力去形成事物的可理解的类概念，就自然有必要去创造诗性人物性格，也就是想象的类概念，其办法就是制造出某些范例或理想的画像，于是把同类中一切和这些范例相似的个别具体人物都归纳到这种范例上去。”② 原始神话就体现了原始意识透过具体意象通向有一定抽象性的“类”这样一个特点的生动体现。

其次，原始意识在蒙昧性中渗透着真实性。由于原始人没有对象意识与自我意识，还不能把主体与客体、事实与想象区别开来，因而他们往往把主体需要与客体特征混同起来，把主观想象与客观事实融为一体。比如，一些人类学家通过对现存原始部族的考察发现，这些原始居民很难分清实在的现象与想象的现象之间的区别。

但原始意识的蒙昧性中往往包含某种真实性品格。列维·布留尔指出：

① 埃得加·莫兰：《迷失的范式：人性研究》，北京大学出版社1999年版，第42页。
②维柯：《新科学》，人民文学出版社1986年版，第103页。

“对最明显的因果关系似乎毫无兴趣的原始人，又十分善于利用这些关系来获得必需的东西，比如获得食物或者某些专门的器具。实际上，在任何类型的社会中，不论这社会多么低级，在那里总可以见到生产或艺术领域中的发明创造，见到值得钦佩的产品：独木舟、食具、筐篮、织物、饰物，等等。那些差不多是一无所有的、似乎处于文化的阶梯的最低一级的人们，却在某些物品的生产中达到惊人的精致和精密。”① 这一事实本身就有力地证明，原始思维能够真实地反映客观世界的某些规律或某些本质方面。

最后，原始意识在神秘性中凝聚着创造性。由于原始人不能正确解释人与世界及人以外各种事物之间错综复杂的本质关系，因此，他们便以自己的主观臆想去代替客观事物之间的真实联系，并赋予这种联系以某种神秘的属性。就是说，原始人不仅把他们所不能理解的某种东西视为神秘的，而且在他们看来，这些东西与人之间或人的行为与结果之间也会存在某种神秘的作用、影响和力量。比如，在回乔尔人（墨西哥一原始部族）眼里，健飞的鸟能看见和听见一切，它们拥有神秘的力量，这力量就固着在它们的翅和尾的羽毛上。“回乔尔人头上插鹰羽，目的不仅是打扮自己，而且这也不是主要的。他是相信他能够借助这些羽毛来使自己附上这种鸟的敏锐的视力、强健和机灵。”② 可以说，在原始社会中颇为盛行的巫术仪式和图腾崇拜等活动，就正是在这种具有神秘性的意识支配下的特殊产物。

原始意识中的神秘性是人类意识发展过程中一种不可避免的属性，它反映了在生产力极端落后的社会条件下原始人渴望认识自然、战胜自然，而实际上又不能正确地解释自然的真实的心理状况。正如马克思所说：“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化”③，因此，在原始意识的神秘性中实质上蕴涵着人类追求自由的愿望和理想，也凝聚着人类创造性的思维品质。其实，原始意识的这种神秘性本身就是原始人的一种不自觉的创造性想象的结果。这种能从具体有限的对象中超越出来，先行在头脑中把未来活动的图景和结果建构出来的心理能力，正是原始意识已经具有了高度创造性的有力证明。

显然，原始意识作为人类意识最早的发端，它实际上也是孕育包括审美意识在内的人类各种意识形式（宗教意识、科学意识、道德意识等）的原始母体。只是随着人类创造性的感性实践活动的不断拓展以及由此而造成的人的主

① 列维·布留尔：《原始思维》，商务印书馆 1981 年版，第 423～424 页。
② 列维·布留尔：《原始思维》，商务印书馆 1981 年版，第 93～94 页。
③《马克思恩格斯选集》第 2 卷，人民出版社 1995 年版，第 29 页。

体意识的日益增强，才最终导致原始意识的解体和分化，从而造成人的意识的重大发展。审美意识就是伴随着原始意识这种解体和分化的过程而缓慢地显现出来、确立起来的。

审美意识从人的一般意识中分化的过程，从根本上说，就是人的审美需要从人的实用需要中分离出来的过程，也即人类逐渐超越自己原发性的自然需要，使之上升到社会文化的层次并赋予其一定的社会文化意义的过程。比如，由性选择所萌发和产生的单纯肯定人体某些生理特征的自然尺度日益向着具有了特定的文化含义和观念性内容的审美尺度的转变；在生产领域中由对劳动工具单纯的适用性要求逐渐向着同时要求劳动工具具有悦目形式（如形状的对称、均衡，线条的生动、流畅，颜色的和谐、变化等）的方面转变……就都是人的审美需要开始生成和审美意识开始确立的过程。促成这一转变过程的一个关键因素，是人的自我意识的觉醒和发展。因为只有当人具有了自我意识时，他才会把自身的生命活动也作为一种对象。而只有当人在他所创造的对象世界中体验到自身生命活动的韵律，意识到自身的创造、智慧和力量，并引起情感上的某种愉悦和满足时，才会唤醒人的审美需要，只有通过这种对象化的活动，人的自我意识（“精神上的化分为二”）才会真正确立，人也才会真正摆脱实用需要的牵绊而仅仅从“直观自身”的角度去把玩对象的形式及其意蕴，从而使审美意识最终从混沌同一的原始意识中分离出来而转变为一种独立的意识形式。审美需要一旦进入人的自觉意识，就会成为人永不熄灭的一种精神追求。因此，只有当审美意识作为一种独立的意识形式出现后，才意味着审美活动的真正发生。

第三节　原始审美活动的基本类型

所谓原始审美活动，主要是指史前人类的审美活动。人类学家将人类发展进化的过程分南方古猿（早期直立人，距今约 300 万—200 万年）、直立人（晚期直立人，距今约 200 万—40 万年）、古人（早期智人，距今约 30 万—5 万年）、新人（晚期智人，自距今约 5 万年始），与人类这漫长的进化过程相比，审美活动的发生要晚得多。根据考古发现的文物资料，只是到距今二三十万年前的旧石器时代中期（智人阶段），才出现了一些能表征人类已经具有了某种简单审美意识的生产工具和生活器物，而比较自觉的审美活动，则是在距今 3 万年至 1 万年的旧石器时代晚期才真正开始的。本节将分三个方面简要介绍原始审美活动的基本类型及主要特征。

一、原始人类在物质生产领域中的审美创造

人类审美活动，最初是与制造生产工具的活动紧密联系在一起的。而人类制造工具的活动，最初无疑是基于一种实用的目的。但是，随着人的自我意识的形成，当人从他这种独特的生命活动中观照到自己的本质力量并从而体验到一种创造的乐趣时，他就不再仅仅拘囿于实用的需要，而同时要在这种创造性的活动中能动地表现自己、实现自己。从大量出土的原始工具中，我们可以清晰地看到这种审美创造从无到有、从不自觉到自觉的演变过程。我国旧石器时代的蓝田人和北京人所制作的石器，还相当简单粗糙，器型很不规整，多为“一器多用”；旧石器中期的大荔人、丁村人所制作的石器，在器用功能上则开始出现分化，其形体也明显趋向光洁、规则，并富有秩序和韵律感；到旧石器晚期和新石器时代，人类所制作的石器工具，不仅在功能上高度分化，出现了各种具有不同用途的定型化的精美石器，而且在选材和制作工艺上也表现出相当高的技巧和水平。这种从拙到精、从粗到细的不断追求过程，并不能被简单地归结为仅仅是技术进步的一种结果，因为就工具使用的有效性而言，对称、光滑、工整并非绝对必须。人们加工的石器一旦超出功利所需要的对称、光滑、工整，那就证明非功利的追求视觉形式快感的动机同时支配着加工的行为。换言之，这种生产活动已隐藏了审美的意识和动机，已包含着原始的审美内涵。

如果说，在工具的制作过程中，因受实用需要的制约，人类审美意识的表现还是受到很大局限的话，那么装饰的发明，就为原始人在物质生产领域施展自己的审美创造才能提供了相对自由的活动空间。所谓装饰，就是在不改变生产工具或生活器物实用功能的前提下对其进行精心的修饰和打扮，从而使实用器物充满灵气和富有情趣。原始人在物质生产中的装饰活动大致有两种：一是装饰化的器物造型，一是器物装饰。

所谓装饰化的器物造型，主要是指经过装饰化的处理使产品具有了一定的审美特征，但又并不妨碍其使用功能的器物造型，它在陶器的生产和制作中表现得尤为明显。如1958年在陕西华县泉护村一座属于仰韶文化晚期的墓葬中出土的鹰鼎，就是一件极具代表性的陶器作品。“鹰鼎，高36厘米，敛翼傲立，器口开在背上，周身光洁未加文饰，双足与尾稳定地撑拄于地，整个造型充满桀骜猛厉的气势。鹰的整体设计极为简练巧妙，把鹰的双爪与鹰的垂尾组成鼎的三条腿，鹰的肥硕的腹部构成鼎身，外形虽然模仿老鹰，但内部空间具有较大的容量，再加上逼真生动的鹰头，双眼圆睁，勾嘴紧闭，两眼外突，正驻足而立，在静态中窥视。此器物作者构思巧妙简洁，整体凝重威严，在造

型上达到很高的艺术水平。陶鼎原是蒸煮食物的炊具，此件除具有使用价值外又富于观赏性，成为一件优秀的工艺美术品。”①

除了装饰化的器物造型以外，原始人普遍使用的另一种表现审美意识的重要手段就是器物装饰。所谓器物装饰，是指在器物既定造型的基础上，进一步对其进行刻纹绘饰。从现已出土的原始工具来看，在石器上刻纹与绘饰都比较少见（刻纹在骨器上比石器要多），这种装饰手段主要表现在陶制器皿上。这是因为石器不能烧制，在使用中绘饰极易被磨坏，而烧制水平较高的彩陶却能经久不变的缘故。这说明，原始人在实践中已能认识不同材料的性能及其对审美创造的深刻影响。

我国新石器时代的陶器纹饰，不仅图案丰富，色彩艳丽鲜明，而且在制作手法上也显示出很高的创造能力。就图案而言，有动物纹、植物纹，一直到高度抽象化的几何形构图；就创作手法来看，从打磨、刻画到压印的方式，最后是彩绘的广泛运用，这样，就使得质地粗糙的陶器变得摇曳多姿、活泼生动。比如，半坡类型的彩陶纹饰中“彩绘的鹿，虽然只是简单的几笔，但把长颈、有角、短尾的特点生动地勾画出来了，有的在停步睨视，有的在行走，有的在奔跑。……图案中的鱼，有的静息平潜，有的腾跃而上，有的返身回泳，有的环逐戏水，表现出鱼的多种姿态，并从写实逐渐演变到写意。有的鱼是双头一身，有的又是双身一头。尤其独特的是鱼和人面相结合、鱼与鸟头相结合的奇异的纹样”②。

史前彩陶纹饰，是原始人类精神生活和生命意识的一种形象表达形式，也是原始社会中最流行、最大众化的一种审美方式。虽然在这些丰富奇异的绘饰图案中，很可能包蕴着十分复杂的创作动机，如有些可能表现原始人的图腾意识、巫术意识，有的可能表现原始人对丰收、生殖的强烈愿望和期盼等，但在这些图案中充盈着原始人十分鲜明的审美意识则是确定无疑的事实。

二、原始人类的自我修饰与美化

考古发现的资料显示，至迟在旧石器时代晚期，人类就已经懂得装饰自己的身体了。例如，在我国宁夏水洞沟，山西峙峪，北京山顶洞，河北虎头梁，辽宁小孤山、金牛山、沈家台等古人类遗址中均曾发现属于旧石器时代晚期的人体装饰品，时间都在距今 4 万年至 1 万年。自 19 世纪以来，在欧洲，也有许多旧石器时代的装饰品被发现。如在西班牙的保棱达杜勒洞穴，在地层深约

①陈兆复、邢琏：《原始艺术史》，上海人民出版社 1998 年版，第 204 页。
②陈兆复、邢琏：《原始艺术史》，上海人民出版社 1998 年版，第 190 页。

4 米处发现，在人类的头盖骨周围有不少穿孔的贝壳和鹿齿，最多达 167 枚，专家推测，它们都是颈饰用品。在法国西南部梭尔德的都留特洞穴中，在人骨附近还发现一串由穿孔的狮子和洞熊的牙齿制成的装饰品，其中熊的牙齿 40 个，狮子的犬齿 3 个，有些上面还雕刻着有趣的线雕。这些事实充分说明，生存于大陆各处的原始人类在很早的时候起就开始有意识地美化自己了。

人类的自我修饰与美化，是人的审美意识觉醒的一种重要标志。但是正如人类对待工具的态度一样，人类的自我装饰也经历了一个由实用到审美、由不自觉到自觉的历史演变过程。根据考古资料和人类学家对一些现存原始部族的实地考察，一般说来，原始人的自我装饰，大致可以分为固定装饰与非固定装饰两种类型。

（一）固定装饰

所谓固定装饰，是指原始人通过刻痕、刺纹、凿齿、穿耳、穿鼻、穿唇等手段局部地且永久性地改变自身的自然形态，以期达到某种观念目的的装饰活动。

刻痕文身，是原始社会中普遍存在的一种人体装饰。在欧洲马格德林文化期的一个骨片上，已经见到刻有文身的女像。在我国，从新石器时代起也开始出现了文面和文身的习俗。仰韶文化西安半坡遗址出土的彩陶盆内壁所画人面鱼纹纹样，学者们认为是一种复杂的原始图腾画面，而其中的人面很像是文面的形象，其额部和颌部的彩绘系由细密的刺纹所构成。甘肃出土的马家窑文化半山类型三个人头盖骨，其面部和颈部均布满了花纹，也可以认定为文面和文身习俗的写实艺术遗存。这些考古发掘的遗物，被考古学界认为是迄今为止我国新石器时代已有黥面和文身习俗的最早、最直接的证据。① 一直到建国初期，在我国的一些少数民族中还仍然保留着这种文身的习俗。

据人类学家的介绍，在一些原始部族中，除了刻痕文身外，还盛行凿齿、穿耳、穿鼻等装饰习尚。例如，博拖库多人在下唇及耳轮穿孔，塞以木块；爱斯基摩人在下唇的两口角穿孔，塞以骨、牙、贝、石、木等所做的钮形饰物；布须曼人在耳上悬挂铁环或铜环；巴拖克人拔掉自己的上门牙；马可洛洛部落的妇女在自己的上嘴唇钻一个孔，孔里穿上一个叫作呸来来的金属或竹做的大环子；等等。

上述各种装饰，无论是刻痕文身，还是诸如此类的其他手段，在施行过程中无疑都会给人带来肉体上的痛苦。但原始人为什么竟会追求这种在文明人看来并不可取的装饰行为呢？

①刘锡诚：《中国原始艺术》，上海文艺出版社 1998 年版，第 67 页。

对于这种复杂的现象，学术界有两种不同的解释。一种是从图腾崇拜的角度来说明这类装饰的起源；另一种观点并不否认刻痕文身具有实用的目的，但却认为它主要是基于审美的需要。如德国艺术史家格罗塞认为原始劙痕和刺纹有时候用作部落的标记，有时会有所谓宗教意义，“但是在大多数情形下”“却都是为了装饰”，“欢喜装饰，是人类最早也最强烈的欲求，也许在结成部落的这意思产生之前，它已流行很久了”①.

我们认为，上面两种观点都有合理之处，并非截然对立。从发生学的意义上说，那种以自戕身体为特征的原始装饰，其原初的动机还不可能是单纯的审美。但是，应该肯定，当这些装饰一旦固定下来，并作为一种习俗和传统流传开来的时候，它就会越来越远离其最初的发生学动机，而被后来的人们仅仅作为一种单纯美的标记追求起来，从而使这些装饰手段逐渐获得相对独立的审美意义。

（二）非固定性装饰

这类装饰活动的主要特点是利用某些天然的或经过人工制成的物品如带、索、坠、环、珠、管、笄等，通过不断变化的方式使之或附着或悬挂于自己身体的某些部位，从而达到美化自身的目的。与固定装饰的方式相比，这种装饰一开始就具有名副其实的审美意义。

从考古发掘的文物资料看，我国旧石器时代的人体装饰品，按质地大致可以分为石、牙、骨、贝（蚌）、蛋壳等五种。“石质品包括钻孔的小砾石和石珠、经过磨制钻孔的石墨制品、椭圆形珠状的天然石灰质结核；骨质品有穿孔的亚腰形饰品、刻有沟槽的骨管、钻有小孔的青鱼骨、鸟骨扁珠；牙质品主要有用獾、狐、鹿、鼬的犬齿在齿根穿孔制成的牙饰；贝（蚌）类有穿孔的海鲋壳、喙部磨孔的贝壳；蛋壳类有用鸵鸟蛋皮穿孔制成的扁珠等物。这些装饰品的穿孔部位，留有绳索磨损的痕迹，可以认为是先民长期悬挂使用造成的。”② 到新石器时代，除上面几种质地的装饰品外，还出现了玉石和陶制装饰品。此外，在制作工艺和造型上也日益精细、丰富。

早期人类不仅在装饰品的制作和造型上匠心独运，而且在装饰的部位和方式上也十分讲究，表现出丰富的想象力和创造力。仅从装饰的部位看，原始人类的装饰就有头饰、耳饰、颈饰、胸饰、臂饰、手饰、腰饰、足饰等多种。我们以发型为例，就不难看出原始人类自我修饰的情形。据文物资料，在史前时期已经出现了披发、椎髻、编发等不同样式。“甘肃秦安大地湾遗址出土一件

①格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆 1984 年版，第 60 页。

②刘锡诚：《中国原始艺术》，上海文艺出版社 1998 年版，第 105 页。

仰韶文化人像彩陶瓶，瓶口塑有生动的人头像，前额和两鬓为齐眉的短发，脑后为平耳垂的断发，有这样整齐的梳理实在是意想不到，可能为当地当时成年男子的标准发型。马家窑文化陶器上见到一些彩塑和彩绘人头像，面部都绘有一些下垂的黑色线条，很明显这是披发覆面习俗的写照，当是青壮年妇女的流行发式。另外，甘肃礼县还见到辫发盘绕在头上的陶塑人头像，说明当地也有编发的习俗。多种多样的发式，也常常用作不同年龄和不同性别的人的标志。"①

史前人对发型的重视，从考古发现的发梳得到了进一步的证明。"史前发梳有象牙质的，也有骨质和石质的，有些加工得相当精致。大汶口和屈家岭文化居民都有精美的象牙梳，梳齿有多达 20 枚的。更多见到的还是骨梳，龙山文化中见到玉梳和石梳。有些骨梳只有四齿或五齿，可以由此想见最早的梳子当是仿照手指的形状做成的，梳子发明之前主要用手指梳理头发。后来梳子也成了一种饰品，别在脑后，大汶口文化墓葬中就发现头部放有二件象牙梳的死者。梳发是美容的一个重要内容，文明社会如此，史前社会亦是如此。不要想象史前人一个个都是披头散发，他们也有美发的追求。"②

史前人类的自我修饰与美化，在人类审美意识的发展中起了十分重要的作用。无论是固定装饰还是非固定装饰，就它们作为人的一种创造活动来看，都已经远远超越了物质需要的层次而进入精神需要的领域。特别是非固定的体外装饰，更是人类审美需要的一种直接表征。

三、原始艺术的主要样式与特征

与早期人类从事器物装饰以及对自身进行修饰和美化等活动差不多同步，在旧石器时代晚期，原始艺术也从不自觉逐渐进入自觉，开始了它相对独立的发展历程。雕刻、绘画、音乐、舞蹈，甚至诗歌，这些在文明社会的艺术中一直占据重要位置的艺术形式，在文字产生以前的史前时期就已各自分别拥有了自己独特的表现手段。原始艺术，不仅是早期人类精神生活的重要内容，而且为文明时代艺术的发展也奠定了坚实的基础。

（一）雕刻

迄今为止，世界上所发现的最早雕刻作品，是在叙利亚西南部戈兰高地的贝雷克哈特-拉姆遗址（属于阿舍利时期）出土的刻有凹痕的卵石小雕像，其断代日期大约为距今 23 万年前。据发掘者的报道，"该遗址的居住者们似

①王仁湘、贾笑冰：《中国史前文化》，商务印书馆 1998 年版，第 77 页。
②王仁湘、贾笑冰：《中国史前文化》，商务印书馆 1998 年版，第 78 页。

乎选择了一种能够在它上面钻出女性人体的某些特征的卵石。所添加的那些用来划定头部和手臂边界的雕刻凹痕，则使这些卵石增加了吸引力”①。我们由此可以推断，在这一时期人类已初步掌握并开始运用雕刻这种艺术形式了。

就史前艺术的发展来说，雕刻艺术的成熟是从旧石器时代晚期开始的。在欧洲，从奥瑞纳文化期、梭鲁特文化期、马格德林文化期的遗址中都曾先后发现许多以骨、角、石为物质媒介的雕刻作品。这些作品有的以人物为对象，有的以动物为题材，体态生动、形象逼真，在制作手法上则可分为圆雕、浮雕、线刻等。1940 年在法国玛斯达兹尔洞穴出土的一件属于马格德林文化期的作品，堪称这一时期雕刻艺术中的杰作。这是一件由驯鹿鹿角为质料所制作的掷矛，长约 29 厘米。在矛的顶端刻着一只四蹄并拢、正回首翘望的小羚羊。在小羚羊的尾部栖息着两只小鸟，它们恰好构成掷矛的钩。整幅作品构思精妙、线条流畅，具有很高的艺术价值。

我国的原始雕刻，比起欧洲来要晚些，但资料的发现却异常丰富和多样。“就质料而言，有玉、石、牙、骨、木、陶等，其中以陶制雕塑为最多。就技法而言，包括了线刻、浮雕、透雕、捏塑、贴塑、堆塑、锥刺、镶嵌等各种门类”，“就题材而言，塑造了各类动物（家畜中的猪、狗、羊、鸡、鸭等，野兽中的鹰隼、鹊、燕、龟、蛙、蜥蜴等）和人物形象。雕塑与器物的巧妙结合，是中国原始雕塑的一个显著特点”②.

（二）绘 画

绘画的出现要晚于雕刻。目前世界上所发现的最早的绘画作品，属于旧石器时代晚期。这些作品多以早期人类的狩猎生活为题材，所描绘的几乎全是动物的形象。欧洲奥瑞纳文化期的绘画还比较简单、粗拙，一般只是在岩壁上描画出轮廓，再以红色或黄色矿石颜料单彩涂染。到了马格德林文化期，彩画比以前有了很大进步。这时不仅出现了多彩画，即能同时混合使用红、黄、黑、白四种颜色逼真地描绘对象，而且在手法上也由原先的静态发展到能表现出动物的动态。1879 年在西班牙发现的阿尔塔米拉洞穴壁画，就是一幅十分著名的旧石器时代的典型绘画作品。这幅作品全长约为 14 米，轮廓为黑色，用四色渲染。画中所描绘的都是当时与人的生活关系密切的动物形象，如牛、马、野猪、鹿等。画的作者，不仅能准确描画出动物的形状，而且能生动地展现各动物不同的动作。画中的牛，有的站立，有的伏卧，有的行走，形态各异、酷肖原物，显示出很高的观察力和艺术表现力。

①郑元者：《艺术之根：艺术起源学引论》，湖南教育出版社 1998 年版，第 65～66 页。

②刘锡诚：《中国原始艺术》，上海文艺出版社 1998 年版，第 169～170 页。

我国的史前绘画，最早见于新石器时代，保存至今的主要有岩画、陶器彩绘等。岩画，就是涂绘或凿刻在岩石上的一种图画。自 20 世纪 50 年代以来，在我国境内的内蒙古阴山、江苏连云港、广 西花山、云南沧源、青海刚察县等地陆续发现了大量原始岩画。据专家鉴定，这些岩画大多是新石器时代的文化遗存，最早的距今一万年左右。在这些岩画中，以内蒙古阴山岩画最为著名。从艺术上看，这些岩画古朴、粗犷，主要表现与原始狩猎生活有关的内容。与岩画相比，我国的彩陶绘饰，更能充分显示史前人类在绘画艺术上所取得的辉煌成就。那些丰富的陶器绘画，不仅有着各种各样奇异的想象、千变万化的造型图案，而且还往往具有完整的构思，并寄寓着复杂的感情和观念，可以说，这已经是一种有着十分自觉的观念目的和设计意识的艺术创作活动了。

（三）音乐与舞蹈

如果说，造型艺术由于其使用的物质材料便于保存因而能够流传下来，我们今天仍然可以亲眼目睹原始艺术家们的创作真迹的话，那么，音乐和舞蹈作为一种表演艺术，随着创作这些作品的原始人本身在历史上的消失，它们也就随之荡然无存了。今天，我们只能根据其他的材料来间接地推断这些艺术形式在史前社会实际存在的情形。

音乐在史前时代的发生，已经由考古发现的资料得到了证实。在法国的比利牛斯旧石器时代文化遗址中发现的一个长约 108 毫米的骨质笛管，可能是目前所知世界上最早的一种乐器。此后，在法国塔尔纳出土的骨笛、我国河姆渡遗址出土的骨哨、我国山西陶寺遗址出土的大石磬等，也都为音乐在史前已经存在提供了有说服力的证据。另据甲骨文记载，我国古代的乐器有鼓、磬、龠、笙、箫等，这样成熟的乐器在商代出现，从理论上说其雏形应该在原始时代就已经存在了。

尽管考古发掘的各种乐器可以为史前音乐的存在提供有力的确证，但是，我们却毕竟不能从这些死的乐器中复现出原始音乐活的旋律。相比之下，关于史前舞蹈我们则能通过一些文物资料获得较为直观的认识。 1973 年，在青海省大通县上孙家寨的一座新石器时代墓葬中发掘出一个绘有原始舞蹈图案的彩陶盆。这一发现，不仅以无可辩驳的事实为原始舞蹈的存在提供了一个十分有价值的证据，而且也为我们比较具体地了解原始舞蹈的风貌提供了一个十分形象的例证。这件彩陶盆以三组人形所组成的舞蹈场面作为其内壁的装饰带，每组又由携手并肩的五人所组成。从画面上看，在每个舞者的头上都垂有发辫，下体有与发辫恰成相反方向的腰部饰物。这显示出，随着舞蹈者的翩翩起舞，饰带正随风飘拂，而发辫与饰带向不同方向整齐一律地位移，又正是舞蹈者节奏和谐、舞步轻盈的鲜明体现。除了这件彩陶盆，在我国内蒙古阴山岩画中还

发现一幅高 73 厘米、宽 61 厘米的舞蹈图。画面中，四人正牵手起舞，周围还有许多人和动物。跳舞的人都系着长长的尾饰，伸张双臂，踏着整齐的节拍，从画面中透露出一种欢快而热烈的气氛。

很显然，上述图画所展示的仅仅只是史前社会难以计数的原始舞蹈中一些十分简略的侧面，但是，从这些有限的场景中我们至少可以看出，在距今五千多年前的新石器时代，人类就已经能够自如地驾驭自己的身体，创造出一种十分优美的舞蹈形式了。

本编前两章从逻辑上论述了审美活动的存在根基、存在方式、主体与对象等问题；第三章则主要在历史上论述了审美活动的原始发生的条件、标志、基本类型等问题，力图从逻辑与历史相统一上来把握审美活动的本质和特性。从下一编起，我们将全面展开审美活动的各个方面与各个层次，分别讨论审美形态、审美经验、艺术活动、审美教育等美学的基本课题。

第三编

审美形态论

青峰叠嶂、白水蜿蜒、大漠孤烟、长空皓月……审美主体面对这一切审美对象时，都会惊叹于其美，然而，它们却又如此不同。美学意识到了这些美的不同形态，并尝试表述这种不同，审美形态论即是对这些丰富多彩、姿态万千的“美”进行归纳和表述的理论成果，本编将进入这一领域，去追问审美活动中这些似乎难于言说的“不同”。

第一章　审美形态概说

审美作为特殊的人生实践活动，具有极大的丰富性和多样性，从一定的意义上讲，人生有多么丰富多样，审美形态就有多么纷纭复杂。除此之外，由于审美活动的发生、发展是一个漫长的历史过程，因此，审美形态的基本内涵和特征也不是一成不变的，而是具有一定的历史性和开放性。当然，这并不意味着审美形态就无法划分了。人类的审美实践，就一定的时期或阶段、一定的国家或民族范围而言，还是有相对稳定的形态的。这里我们将主要从现实出发，对于历史中积淀下来的、具有较为稳定的审美形态进行划分与解剖，以求把握人类历史上的审美实践中所形成的主要审美形态。

第一节　审美形态的基本内涵

一、审美形态的性质

我们在“导论”里已经说过，审美形态可理解为人对不同样态的美（广义的美）即审美对象的归类和描述，它是审美活动中当下生成的自由人生境界的对象化、感性表现形式和具体存在状态。由于美作为审美对象不是对象性的物质实存，而是人与世界和谐化一构成的自由境界的显现，因而审美形态既与主体相关，更与客体相涉；既是人类在审美活动中在对象（客体）世界中直观自身所形成的对象性基本样态，又是对审美活动中被感受的对象存在样态的逻辑归类。换言之，审美形态是在审美实践活动中特定的人生样态、自由人生境界的对象化和审美情趣、审美风格等的感性凝聚、显现及其逻辑分类。

所谓人生样态，是指由个人的外在形态、个性特征、人生际遇等诸多因素共同构成的存在样式。如鲁迅小说中祥林嫂凄苦悲惨的人生、阿 Q 的滑稽而悲剧的人生，《史记》中展现的项羽悲慨豪壮的人生等，都是人生样态中具有代表性的存在形式。典型的人生样态又往往会凝聚成特定的人格理想，如老子讲玄德之人，庄子讲真人，荀子讲“士君子”形象，佛教讲佛菩萨形象等，都是不同风格、不同层次的人生样态，本身都寄寓了一定的审美理想。

所谓自由人生境界，是指从人生境界中升华出来的超越了自然境界、功利境界和道德境界的悦乐情怀和情境，也就是审美境界。中国古典美学中文质彬

彬产生典雅，逍遥游产生壮美，上下与天地同流产生崇高等，都说明审美境界与人生境界的密切关系；艺术描写中的小桥流水人家产生优美，大江东去则产生壮美，也是人生境界的审美升华。这些审美形态引起人们悦耳悦目、悦心悦意、悦志悦神的审美体验，其实质都属于审美境界的不同感性显现而已。

所谓审美情趣，是指在审美实践中，不同的审美样式在与主体构成不同的审美关系时所产生的不同趣味效应，如悲壮令人振奋，优美使人喜爱，滑稽令人捧腹，神奇令人惊异等。

所谓审美风格，是指强烈而鲜明的审美个性特征。如阳刚一阴柔、恬静一激烈、和谐一冲突、神奇一淡雅等，都具有明显的识别标志，以至于美学家们常常用审美风格来界定审美形态。但值得注意的是，审美风格并非所谓美的风格。这种所谓“美的风格”，往往是从主客分离的思维定式出发，用现成论的观点而非生成论的观点来从客观对象上圈定所谓的美，然后再从这种圈定的美身上找与其对应的美感，完全忽略了美在审美活动中生成的事实。实际上，审美风格往往与审美的接受效应密不可分。如悲剧感、喜剧感、滑稽感、荒诞感等，在不同的审美主体那里往往有着不同的接受效应。对于没有悲剧感的人来说，悲剧风格对于他来说就没有什么意义。他的人生境界无法抵达悲剧所昭示的审美底蕴。因此，以审美风格的客观决定论来概括审美形态是不可靠的。

所谓感性凝聚、显现，是指审美情趣、风格等只有通过感性形式的集中呈现，才能成为审美形态。有些审美形态有时以特定的艺术体裁和艺术种类为标志，同时又离不开各种审美因素的有机综合，如悲剧、喜剧、滑稽剧、轻喜剧、荒诞剧、朦胧诗等，本身就既是文学、艺术体裁，同时又凝聚、显现为审美形态。而另外一些审美形态如婉约、阳刚等，则往往与特定的流派风格相伴随。再如中国古代的“二十四诗品”、“能品”、“神品”、“妙品”、“逸品”和“三十六书品”等，也无非是体裁、风格、品位、情趣等审美因素的感性凝聚、显现。

这种感性凝聚、显现的形态本身就是千姿百态的，其大可以称为自然美、艺术美、社会美；其小可以称为各种风格、品位、体裁等。可以说，人生有百态，人生有百味，审美形态也有百种。但其基本形态则屈指可数，而且每一种的特征都十分清楚。清楚到有时人们无须通过理性的思辨，仅凭感性经验也能分辨出几种审美形态来。但是，要全面准确地把握审美形态，就必须对中西审美文化和审美形态的大千世界有个较为全面的了解。

按理说，审美样态有多少种，审美形态的逻辑分类也就可以有多少种。但是，审美形态的分类不同于一般客观事物的分类。因为审美形态不是纯粹的客体对象，而是在审美实践活动中生成的一种主客体审美关系的感性凝聚和显

现，所以它虽然凝聚、显现为某种客观的审美类型，却总是与主体的审美感受分不开的，换言之，总是离不开主体对所面对的相应审美形态的美感或形态感。如悲剧离不开悲剧感，喜剧离不开喜剧感。优美、崇高都是与主体对它们的相应感受分不开的。因此，归根到底仍然脱离不了实践一存在基础的制约。只有兼顾审美形态的客观类型和主观感受，才能既体现审美中的主客体关系，又注重美在审美实践中生成的特点，从而能在比较完整的意义上、在动态生成的过程中把握审美形态。

审美形态的形成离不开文化背景制约。西方主客对立的思维方式和征服自然的文化背景，导致了悲剧剧种的产生和发达，也导致了作为审美形态的悲剧的很早确立并拥有了很高的地位。相反，中国古代的中和思想和人与自然和谐的文化背景，往往使具有悲剧性的剧情最终走向大团圆结局，导致中和的审美形态的产生。主客对立，天人两立的文化背景，更多地导向崇高与崇高感的产生；主客统一、天人合一的文化背景，更多地导致壮美和典雅。而文化的民族差异性和人类共同性所构成的审美价值二重性，又使得优美、喜剧、丑怪、荒诞等审美形态成为世界各民族共同的审美形态。

总之，审美形态是建立在人生样态和人生境界基础上的多种审美因素的感性凝聚和显现的形态。

二、审美形态的特点

（一）生成性

生成性一是指审美形态的历史生成，二是指审美形态的个体相对性生成。审美形态并非生而有之、一成不变的，而是伴随着人生样态的丰富、艺术种类的增多和审美经验的改善、人生境界的提高而不断生成和发展的。

就历时态而言，人类的许多审美形态就是在人类文明高度发展后才出现的。如丑和荒诞作为审美范畴就不是在古代，而是在 19 世纪中叶以后，尤其是随着西方现代艺术的兴起才生成为审美形态的。就共时态而言，在特定民族文化背景下产生的审美形态，要成为其他文化背景下特定民族的审美形态，就必然有个历史的顺应和同化过程。如作为戏剧剧种之一的悲剧及作为审美形态的悲剧产生于两千多年前的古希腊，在中国，直到 18 世纪清代《红楼梦》的出现，才标志着作为西方审美形态的悲剧的真正诞生。正因为这种历时态与共时态之间的错落，关于中国古代有无悲剧、如何界定悲剧的问题就成了学术界一直未能达成共识的论题。

就个体审美经验的生成来说，审美形态往往以主观相对性形式表征着美在审美中生成的规则。从悲剧到悲剧感，从喜剧到喜剧感，审美经验的实现最终

要落实到主体的主观感受上。但对于人生境界达不到反思生命意义的人来说，所谓的悲剧只具体裁的意义，而无审美形态的意义。同样，对于审美情趣寡淡的人来说，喜剧也许只具有轻浮和烦扰的作用。正是从审美形态的感性凝聚而非逻辑假设，从审美形态的实践一存在而非客观实在上，我们确认审美形态的这种生成性特点。审美形态的生成性也就是广义的美的生成性，是关于美在审美实践活动中生成的总规律的一个缩影。

（二）贯通性

贯通性是指民族文化，尤其是根植于其文化土壤中的哲学思想对审美形态的统摄性。在特定文化背景下产生的审美形态，从表面上看，往往只是特定的艺术形式或艺术风格。古希腊的悲剧和喜剧就是用于表演的综合型艺术，是戏剧剧种的一类，同时二者之间具有判若两仪的审美风格。中国古代诗学中的品位更是诗歌风格的多级多层次划分。但在这种体裁和风格的背后，实际上潜藏着文化，尤其是哲学思想的制约性。这种制约性导致了审美形态的贯通性。中国古代文学中的大团圆结局作为一种特定的审美模式，往往借助天地神灵的力量来改变人在现实中无法改变的命运，从而实现“善有善报，恶有恶报”的理念。元杂剧《窦娥冤》就是这方面的典型代表。但支配这种理念的仍是天人感应、人与社会和谐的中和思想。再如虚实、空灵、意境，还有阳刚、阴柔，婉约、豪放等，无不体现中国古典美学，特别是道家美学辩证思维的统摄力。至于气韵等审美形态，则更是中华传统文化中源远流长的“气”的思想结出的果实。与之相对应，西方的悲剧精神，就根植于其征服自然的思想。西方人确立丑和荒诞作为审美形态，也是其强烈的批判精神贯通的结果。如果看不到这些贯通古今的文化精神和哲学思想对审美形态的制约，那么，对于审美形态的探讨将成为无根之论。

（三）兼容性

兼容性是指审美形态是多种审美因素构成的有机体的感性凝聚。审美形态最靠近审美风格和艺术体裁的特点，使美学家们很容易将审美形态与风格和体裁相混同，从而忽略了审美趣味在审美形态构成中的重要性。更严重的是脱离开人生样态和人生境界来谈审美形态，等于抽掉了审美形态的人生底蕴，使其只具有所谓的审美类型或审美范畴的形式逻辑性，而无生动具体的有机性和生成性。审美形态就是以一定的存在形式和审美风格为特征，以人生样态和人生境界为底蕴，以审美情趣贯彻其中的有机整体。

（四）二重性

二重性实质上是指民族性与世界性的统一。如作为审美形态的悲剧，就结局而言，则中西古代悲剧大相异趣，但就悲剧意识和悲剧精神而言，则中西又

多相通之处。古希腊悲剧《俄狄浦斯王》中俄狄浦斯弑父娶母的令人发怵的命运冲突，古希腊雕塑《拉奥孔》中拉奥孔父子被巨蛇缠死的惨象等，其中的主客冲突及其惨厉效果，的确不为中国古代审美文化所具有，但其中的悲壮又为中西所共有。无论是《窦娥冤》还是《红岩》都具有悲壮的特点。同样，意境为中国古代所独有，但其中的虚实相生作为艺术手法，则为中西通用。如荷马史诗《伊利亚特》中对海伦的美丽的描写就不是直接进行的，而是通过众元老的惊叹并由此原谅了由她而引起的这场战争的效果来达到的。为此，莱辛说：“有什么比这段叙述还能引起更生动的美的意象呢？”① 至于优美、崇高、滑稽、喜剧等审美形态则更具有中西通约性特点。掌握审美形态的二重性特点，可以避免以西统中，或以中排西的简单化做法，从而在审美形态的民族性与世界性的两极对立中保持必要的张力。

第二节　审美形态的历史形成与发展

审美形态既然是人类审美实践活动的历史产物，因此也必然要受到历史条件的制约和影响。具体地来看，中国人与西方人人生实践以及审美实践之间，既有一定的共同性，也不可避免地具有许多内在的差异，由此也就导致了中西方审美形态的异同。正是由于这个原因，我们对于审美形态的历史考察就必须顾及中西方审美实践的具体情况，必须在一种比较研究的基础上来进行。

从世界范围来看，几乎在同一时期，即自公元前8世纪始到公元前3世纪之间，人类文化经过长期积累，进入了一个空前繁荣的阶段，审美实践较之从前有了极大的丰富性，审美形态也进入了初步形成的阶段。中西方的这种共同性并不是偶然的巧合，而是事出有因。其一，中西方在这段时间都处于剧烈的社会转型期，在中国是处于春秋战国，奴隶制向封建社会变革时期，新兴地主作为社会力量登上历史舞台，并显示出了勃勃生机，文化上多元发展，学术上百家争鸣。在古希腊，则是奴隶主民主派战胜了贵族派后，奴隶制的民主政治促进了文化的全面发展。其二，由于在这个阶段，中西方处于由青铜时代向铁器时代的过渡时期，铁器的广泛使用，大大提高了社会生产力的总体水平，并促进了社会分工。希腊形成了智者阶层，中国产生了知识分子为核心的“士”群体，审美意识开始逐步觉醒和丰富。其三，中西方文化都经历了长达几千年的积累。西方是经过了古代埃及、巴比伦发展到希腊的，中国文化则是一种本土文化，从原始部落文化，经过夏商周发展到春秋战国时期。两种文化都由渐

①莱辛：《拉奥孔》，人民出版社1982年版，第120页。

变的积累转向了突变，终于迎来文化的兴盛时期和审美活动的全面展开。

一、审美形态形成和发展的现实和历史根基

一方面，审美活动作为特殊的人生实践，是人的全部实践的有机组成部分；另一方面，人生实践所具有的社会历史以及地域、民族等特征，决定了中西方人生实践本身各自具有的不同特色。人生实践是一个历史的、社会的、自然的、地域的、民族的范畴，也就是说不同的历史阶段，不同的社会结构，不同的地域和自然环境、不同的民族生活，都会使得人生实践的具体内容、方式途径以及由此形成的思想观念、文化形态等产生自身的独特性，而这又导致了不同审美形态的形成。因此，我们首先应该从中西方的历史、社会、地域、民族等差异中去寻找形成不同审美形态的根源。

从自然地理环境和生活方式看，中西方有明显的差异。中国从公元前 21 世纪夏朝开始到中国美学思想奠基时期的先秦，再到美学的总结期明清，延续的是几千年一贯的大陆农业生活模式，华夏文明是一种内陆农业文明。中国地域广大，土地肥沃，农业生产主要依赖的是天候与节令，春种秋收，周而复始，是一种内在自足的自然经济模式，所面对的世界除季节变化之外，在空间上缺少变化性，没有很明显的地域界线，对象的世界与人的界限从来就不明确。人们在土地上劳动、栖息，最后，又回归自然，自然与人是一种亲密无间的关系，土地是人们社会生活中最为重要的依托，而与土地相联系的是四季的轮回。与生命活动相联系，中国人的审美实践的核心意识是时间意识，主要艺术门类是抒情诗和音乐，其他艺术门类如绘画、戏剧、园林、建筑等无不受到诗乐的影响。基于这种情况，中国的审美形态主要呈现出诗乐境界与自然伦理哲学在审美中彼此融合的倾向。

西方文明的发源地之一是古希腊，我们不妨考察一下古希腊的基本情况。古希腊的地理范围比今天希腊本土要大得多，是指以巴尔干半岛、爱琴海诸岛和小亚细亚沿岸为中心，包括北非、西亚和意大利半岛南部和西西里岛的整个地中海地区，时间跨度则是从公元前 3000 年左右到公元前 30 年。希腊的远古文明经历了基克拉泽斯文化、米诺斯文明和迈锡尼文明三个既相互联系又相互交织的发展历程，接着是“荷马时代”。从公元前 8 世纪开始，在希腊半岛和爱琴海诸岛逐渐形成了名为“城邦”的小国，就是在这些“城邦”中，希腊的审美活动才得以发展，并进而形成我们今天概括为审美形态的种种美学思想和理论。从文明的演化过程来看，希腊文明与以中国为代表的东方内陆农业文明有着显著的不同。希腊文明是比较典型的海洋商业文明。希腊的土地贫瘠，农业远没有中国发达，与农业相比，希腊的手工业、商业以及航运业更加发

达，岛屿和城邦两个因素决定了从一开始，希腊人的空间意识就非常明确而且非常重要。另一方面，希腊属于海洋性气候，四季变化不明显，对于生活的关系也不大。所以，希腊人的时间意识不强，而空间意识则不仅强烈，而且形成了对象与人两分的格局，在审美活动中，人从自然中独立了出来，并进一步把自然作为了独立的审美对象，形成了空间的艺术，如悲喜剧、叙事诗、雕塑等，其他艺术则无不渗透着这种空间意识，如绘画、建筑、园林等。

这里需要说明的是，过去人们往往把叙事诗归于时间艺术，而把抒情诗归于空间艺术，虽不无道理，不过，在实际上，中西方都有抒情与叙事，问题在于中西的抒情方式与中西的叙事方式有所不同，从中可见出两者审美实践方式的不同。以叙事为例，虽然情节总是在时间与空间中展开与发展的，但中国较早出现的、有代表性的叙事作品《木兰辞》与《孔雀东南飞》重视的是在时间中人物情感的起伏变化，而比它们早千年的古希腊代表作品荷马史诗则更重视空间场面的描绘。这种区别对于审美形态的审美性质实际上有很大的影响。概而言之，中国早期的审美形态实质是诗性与音乐性的，而西方早期的审美形态实质是戏剧性与雕塑性的。

二、审美形态与人的思维方式之间的关系

我们在考察了审美形态赖以形成和发展的现实基础之后，就应该进一步考察它与人们思维方式之间的关系。尽管人类各民族的思维方式有着许多共同的特点，但由于他们在实践活动方式上的差异，导致了他们的思维活动也有了许多不同的特点。

具体说来，我们认为，中国古代思维方式主要是一种象数思维。这种象数思维没有从原始思维中完全分离出来，“天性之谓命”，主要特点是天人合一，主客交融，重视体验、综合和整体把握，最基本的思维单位是物象与数的结合体，最主要的思维方法是触类旁通、神与物游。而西方古代的思维方式经历了由具象向抽象思维转化过程，逐渐达于以抽象思维为主；其主要的特点是主客两分，重视理性、经验与逻辑分析；最基本的思维单位是概念；最主要的思维方法是逻辑归纳和演绎。这种思维的差异在审美形态的整体构成上发挥着潜在的作用。西方审美形态在观念上习惯于分析，形成的审美形态也往往是先一分为二，再寻求对立面的统一，如悲剧与喜剧相对，优美和崇高映照。中国则习惯于综合，其审美形态往往是把对立面内在地包含于自身的和谐、有机的统一体。

中国古代早期的“象”毫无疑问没有从原始思维中完全分离出来。象按照内容可以大体分为四类：鸟类之象、鱼类之象、植物之象、想象混合物之

象。而“数”也从来没有获得独立的意义，而是与“象”混合为一体，共同产生意义。说到底，象数思维的特征不在于抽象的思辨和追问，而在于触类旁通式的玄思，在于通过对于象的描绘来把握隐藏于现象世界之后的意义。例如庄子，用了大量的天上地下的形象来描绘出一个活的世界，准确地表达自己对于生命的体验和感受，而这种体验和感受则是无法用逻辑的语言来准确概括的。

象数作为中国古代思维常用的中介和方式，其自身的性质也在一定意义上决定了中国古人思维的基本特征。首先是主客体互相交融，即天人合一。象数既不是客观存在的事物本身，也不同于主观的思想情感，象数是在中国古人的生命活动和生存实践中不断生成和发展的思维范畴，其中，数是象的性质，象是数的载体。数赋予了象什么性质呢？我们认为主要是情感性和观念性。如在鸟这个物象上，寄寓了古人对于祖先和家乡的思念；而整个象的世界，在古人的思维中也呈现出了“见山不是山，见水不是水”① 的转换生成的特征。正是因为物象在观念中已经改变了性质，中国古人很早就意识到了“大音希声，大象无形”② 的道理，而且，在此基础上进一步提出了言不尽意，立象尽意的观点；到了宋代理学家那里，强调“格物致知”，实际上也就是肯定了只有依赖对于象的体悟，才可以获得真正的知识，当然这不是纯粹知识论意义上的知识，而是理学家安身立命的存在之所。

象数思维的过程就是《文心雕龙·神思》篇中提出的“神与物游”，对于“神与物游”的状态，刘勰在《文心雕龙·物色》篇中进行了描绘：“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”，“山沓水匝，树杂云合，目既往还，心亦吐纳。春日迟迟，秋风飒飒。情往似赠，兴来如答”。一方面是主体的心、气、情，另一方面是外物的貌、色、容，两者达到双向对流、平等对话的和谐状态。显然，中和、气韵、意境等体现天人合一性质的审美形态的形成，与这种象数思维方式是直接相关的。

而希腊人乃至整个西方最为主要的思维方式是抽象思维，主要特征是主客二分，借助概念、判断、推理来把握客观世界，它是用科学抽象的概念来揭示事物的性质。这种思维的主要过程和方法是抽象和概括，而且，这个过程和方法必须借助语词来实现。所谓抽象，包括两个方面：一是把客观存在的物态化的对象与该对象所具有的属性相分离，二是在事物众多的属性中提取出最本质的属性。概括是把从特定对象上抽象出来的本质属性，推延到具有同类属性的

①普济：《五灯会元》卷十七。

②《老子·四十一章》。

一切事物，从而形成关于这类事物的普遍概念。逻辑思维的基础是对于事物进行分析、综合和比较，但它的起点是概念，终点还是概念。思维的成就以系统知识的形态反映出来，也就是把现实事物看作是无限细小部分所组成的复合体。因此，原子主义和还原主义成为了西方思维的主要模式，西方思维目标是透过客观事物的现象认识其内在本质和规律，西方思维以概念和逻辑形式为工具。西方悲剧与喜剧、优美与崇高、美与丑等体现二元对立性质的审美形态的产生，与上述抽象思维方式密不可分。

三、审美形态与人的语言的关系

与人类生活、思维、哲学以及价值取向密切相关的是语言文字。中西方语言文字的性质、功能、表现形式等方面具有明显差异，这些差异在一定程度上同样是中西方形成不同审美形态的原因。

（一）汉字是表意性的象形文字，西语是表音性的抽象符号

汉字作为象形文字，无论“象形”、“形声”、“指事”还是“会意”，能指和所指结合得都很紧密，一个汉字简直可以称之为一个意象，它本身已经融合了人作为主体的感觉、体验和想象。所以，汉字可以“声人心通”，也可以“形人心通”。鲁迅把汉字的审美效果总结为：“意美以感心，一也；音美以感耳，二也；形美以感目，三也。”① 闻一多则断言：“惟有象形的中国文字，可直接展现绘画的美。西方的文学要变成声音，透过想象才能感到绘画的美。”②但拼音文字就大不相同，能指和所指是完全随意性的，是理性的产物。

（二）汉语是一种有着古老源头的高度重视词汇的语言，西方语言尤其是拉丁语系的语言则是一种不断变化的高度重视语法的语言

重视词汇的结果是通过思维中丰富的想象力来凝聚语言，重视语法说到底把西方语言引向了哲学本体论，即系词（be）在语言中起到核心的作用，语言的主要功能就成了求“是”，即定义世界之中的万事万物，凝聚语言的力量是逻辑性而非想象力。表现在句子形态上，汉语多数是简单句，句子与句子中间富有跳跃性，或者，我们也可以称之为诗性；西语主要是冗长的复句，句子与句子中间粘连得很紧，虽缺乏想象的空间，却充满逻辑的力量。从这个角度看，汉语也可以称为抒情语言，而西语则长于叙事和论证。正如有的学者所言：“较之于‘关系框架’为组成法则的西方语言，中国的汉语言是一种‘流块建构’的语言，其特点是‘句读简短，形式松弛，富于弹性，富于韵律，

①鲁迅：《汉文学史纲要》，见《鲁迅全集》第 9 卷，人民文学出版社 1981 年版，第 344 页。
②闻一多：《女神之地方色彩》，《创造周报》 1923 年第 5 期，第 5 ~ 9 页。

联想丰富，组合自由，气韵生动’，是一种更符合文学创作特点的语言。”① 引申开来，我们可以说汉语本身更具有形象性和审美性，而西语更具有抽象性和逻辑思辨性。而这样的特点不仅表现在文学创作中，更深层地潜伏在中西方人的思维深处，并在整个审美实践和审美形态的演进中发挥着重要的影响。

四、审美形态与文化精神的关系

形成中西方基本审美形态不同的又一重要原因是中西方文化精神的区别，具体体现在两个方面：一是与宗教的关系，二是与哲学思想的关系，后者尤为重要。

先看与宗教的关系。西方审美形态的孕育一开始就与宗教意识紧密联系在一起。西方人长期受到希伯来 - 基督教文化的深刻影响，注重对于人生终极价值的追问，同时，上帝和理性成为西方哲学之中最为重要的两极，审美活动最初也与宗教活动密切相连，悲剧与喜剧的区分就与古希腊人的祭神及狂欢活动、也就是人们经常讲的酒神精神和日神精神有关。在西方美学发展的历史长河中，肯定上帝无所不能、无所不在与世俗生活以及人的现实追求、享受形成了明显的对立和分裂，最高形态的审美实践是与上帝相连的体现上帝意志的至高无上的美，与此相对的人间生活则是不完善的，需要时时忏悔和反思并且充满痛苦与绝望。所以，西方悲剧里崇尚的实际是一种牺牲精神，是为宗教理想而献身从而在人生中求得永恒的行动。与此相关，西方美学更关注人类本身的悲剧性和人生的幻灭感，无论悲剧还是喜剧，或者崇高与优美，都与冥冥中人类难以把握的命运相通。尽管也有学者强调过失导致悲剧或者小人物的世俗悲剧等，但总体上，宗教意识以及宗教行为对西方的审美形态的形成与发展具有极其重要的作用，产生了深刻的影响。

与西方不同，中国的审美文化则具有世俗化的特征，虽然，中国也有自己的宗教。但即使是宗教，也在一定程度上被世俗化了。这种世俗化体现为两个方面：一是把上帝、神灵人格化与把人的祖先神灵化合而为一，即祭祖犹如祭神，形成了一整套礼仪规范，儒家文化便是典型；二是与世俗的享乐主义和现世思想相结合，如道教文化就有此特点。所以，和西方相比，中国的审美形态的形成、发展，与宗教的关系相对疏远一些。

再看与哲学的关系。从西方哲学发展看，总体上说审美形态的形成、发展受到哲学思想变迁的制约与影响。古代希腊罗马、中世纪占主导位置的哲学观是理念论和上帝一元论，这与西方早期审美形态的内涵密切相关。如理念论的

①鲁枢元：《超越语言》，中国社会科学出版社 1990 年版，第 237 页。

伦理学内容，就是道德至上的原则，它要求人在实践行为中体现理性和道德的原则；具体到美学中，就是把道德标尺与审美标尺混为一谈。鲍桑葵指出，柏拉图是“用美的领域和道德秩序的领域之间的直接的主从关系，代替了间接的并立关系。按照这种主从关系的要求，美就得把道德秩序描写成是道德的，仅此而已”①。有了这样的哲学前提，柏拉图对当时悲剧中不合道德的感性、情感性的因素予以竭力排斥，而高扬精神性的、符合道德的因素。他的“回忆”说，更是把纯粹精神性的真与善看成是美的至境。这对当时悲剧和美等审美形态以精神性、理性为核心的特点的形成直接有关。在亚里士多德那里，道德主义原则主要体现在他显然有意回避激情或性格决定个人命运这样一种真正的悲剧冲突，而认为悲剧的主人公必须既不是很好，也不是很坏，他的命运是由自己的过失决定的，这种看法对于当时流行的命运悲剧论是一个很好的补充，丰富了作为审美形态的悲剧和悲剧性内涵。

古希腊哲学主张形式与质料的二分，强调形式决定质料，如亚里士多德的四因说就持此观点。这又促成了形式主义的审美传统。我们可以看到西方美学史上贯串着执著寻找美的事物的外在形式的线索，如重视部分与整体、个别与一般、形式与内容等关系的研究；试图总结出一些普遍有效的形式美的规律，如黄金分割律，或认为最美的形是球形、最美的线是蛇形线等。这从一个特定层面规定了作为审美形态的“美”的感性形式特性。

以文艺复兴为标志的新的历史时期的哲学与古希腊罗马和中世纪哲学理论，在内在逻辑线索上实质是一致的，即仍把世界一分为三，即把理念世界（或上帝神界）、外在世界和艺术模仿的世界，变成了人、外在世界和艺术，也就是用人代替了理念或上帝，如此而已。所以，文艺复兴以后，以人为本的理性主义就成为西方美学主要的哲学基础。简单说，就是柏拉图的理念变成了笛卡儿的“良知”或者布瓦洛的“理性”或“义理”。柏拉图认为理念是绝对的、永恒的和最具有真理性的；笛卡儿则认为“良知”才具有上述特征，良知是人性的主要部分，人人都可以凭借“良知”求得真理。所以，美的事物既然要体现人类的良知，也就必须合乎人类的理性，理性是最为真实可靠的，也是最自然的。文艺复兴以后西方美学中强调的“自然”，如在古典主义那儿讲的“自然”与我们今天讲的大自然，比如美丽的山河、壮观的景象是不一样的，而是指体现于事物中的普遍永恒的人性或者理性。当哲学持理念论或上帝论时，对审美形态的分析就只能是单一的，因为美只是与理念和神性相联系的，只是一种“适度”或合式得体的状态。而一旦由理念转向理性，由

①鲍桑葵：《美学史》，商务印书馆 1985 年版，第 32 页。

以上帝为本体转向以人为本，审美形态的丰富性才在理论上成为一种可能，崇高甚至丑等才有可能作为特殊的审美形态进入人们的审美视野。因此，朗吉弩斯的《论崇高》在埋没几百年以后，到 17 世纪才引起广泛的注意，布瓦洛把它翻译成法文后，到 17、18 世纪才产生重大影响，崇高作为审美形态才终于走向成熟。

近现代西方哲学宣告理性主义的破灭以及非理性主义思潮的崛起。尼采讲“上帝死了”，实质上就是讲理性受到了人们的普遍怀疑。我们知道，文艺复兴以后开始占据主导地位的理性主义和科学主义，事实上并没有让人们完全摆脱社会危机和精神危机，反倒是资本原始积累的残酷性以及商品经济繁荣以后人性的迷失引起了人们普遍的困惑和恐慌，他们对于一切传统的东西开始怀疑甚至质问和嘲笑，反传统变为诊治时代病的猛药。在这种非理性主义的哲学背景下，丑与荒诞等审美形态才脱颖而出。

与西方哲学发展不同，中国的人生哲学几乎是千年不变的，变化的是细节，是在原有的基础上进行一些完善和修改的工作。这就是中国人经常讲的“天不变道亦不变”。中国人的天道就是“中和”，天地、天人、阴阳、文武、文质、情采等，所有的一切都贯穿了“中和”思想。刘勰的《文心雕龙》就是范例，《文心雕龙》五十篇，贯穿着“中和”的批评标准，比较明显的篇目有“风骨”、“情采”、“通变”和“隐秀”等，具体来讲就是折中调和的做法。如讲“练于骨者，析辞必精；深乎风者，述情必显”（《风骨》），就是讲凡是注重文章筋骨的，语言的表达就必然精妙；而风力深厚的，感情的抒发则必然显豁。所以，“情与气偕，辞共体并。文明以健，圭璋乃骋”（《风骨》），情感与生气相结合，语言和体式相一致，才能使文章明快而富有感染力，如同用圭璋聘问诸侯，可以取信于人。“中和”在哲学上是一种本体论，同时又是一种审美理想，还是一种最基本的审美形态。说“中和”是本体论或存在论，意思是说“中和”实质是对于中国式人生实践的集中概括。在现实人生中，“中和”的表现是多种多样的。举其一例，中国人讲“没有规矩，不成方圆”，这里，方圆既是物理的形状，同时又被视为做人的准则，要求外圆内方，表面圆通，无所不宜，但在原则立场上不让步。方圆折中，也就是中和。这种人生实践在审美活动中就集中、升华为“中和”的审美形态。

以上四个方面的论述奠定了我们划分中西方审美形态的历史与现实依据，但是，审美活动作为人类的特殊实践形式，毕竟具有普遍的超越民族的意义，因此，就决定了审美形态的普遍有效性，也就是说无论对于中国还是对于西方的基本审美实践状态的归类，都不仅仅是属于个别的现象，而是具有人类审美活动的共同规律性。例如，西方美学中的崇高与中国古代美学中的壮美、阳刚

之美，西方的优美与中国的阴柔之美，西方的和谐论与中国的中和思想，西方的喜剧与中国的滑稽等，其中都有可比之处。又如，我们把悲剧划归到西方的主要审美形态，并不意味着在中国古代的审美活动中没有悲剧意识或者中国人对于悲剧所代表的审美意境缺乏鉴赏能力，也不意味着中国审美实践中没有悲剧审美形态。实际上恰恰相反，中国人的悲剧意识觉醒得很早，对人生中悲剧状态也具有自己深刻而独特的领悟和理解。在早期作品中，大量反映了中国的悲剧观，包含着人生价值观和宇宙观等不同的层面。例如：《诗经》和“楚辞”以及《庄子》中都对于人生中有价值的东西被毁灭表现出无奈和感伤，都对于人生的终极结果表示了疑问，对于生死离合从审美角度上进行了把握和描绘。中国文论对于悲剧心理与文学创作的关系也进行过有益的探讨，所谓“发愤著书”、“不平则鸣”、“穷而后工”等命题都与悲剧功能的研究有关。同样，西方喜剧中也经常出现大团圆的结局，而这正是中国古典戏剧的套路。西方的丑和荒诞与中国的滑稽、丑也是异中有同，不能截然分开。但是，我们应该看到的是，由于中西方在各个方面的差异，导致了中国美学与西方美学范畴在内涵和使用上有着很大不同，拿西方美学史上现成的范畴来概括中国人在长期审美实践中形成的审美形态与审美意识，就难免有隔靴搔痒之感，不仅不贴切，而且会扭曲中国审美形态的本来样式，反之亦然。

不过，对于审美形态划分所使用的范畴在美学史上有一个形成和发展的历史过程，特定的范畴有特定的内涵和外延，范畴之间形成了严密的逻辑联系，从而构成了有机的美学体系。在不同的美学体系中所存在的范畴受到了整体系统的制约和影响，即范畴是系统中的范畴，具有系统所具有的特色与理论立场。如果简单、孤立地使用该范畴来代替其他系统中美学范畴，就会不可避免地导致机械、生硬和曲解的结果。例如，西方美学史上经常运用的“优美”和“崇高”的范畴，与中国美学史上使用的“阴柔之美”和“阳刚之美”就不能完全等同。西方的悲喜剧与中国古典戏剧中的悲愤、凄苦以及滑稽不同，这种区别可以说是一种本质差异，与在西方美学史上同一范畴在不同历史时期所产生的变化发展不能等同。所以，我们在承认审美形态具有世界性的同时，还要注意概括审美形态的范畴所具有的区域性、民族性以及这些范畴出现的文化学术背景。这正是我们对于东西方审美形态加以区分的逻辑依据。同理，国内有些学者把“优美”、“崇高”、“中和”归结为全世界普适的三大审美形态和审美范畴，也是混同了中西方不同的学术传统和范畴划定标准的差异。这是需要加以认真辨析的。

第三节　如何界定最基本的审美形态

一、流行的说法

关于审美形态的界定，在已经发行的数十种美学教材和国内外出版的近十种美学辞典中，说法颇多，甚至连术语本身也不一致。有的将审美形态称为美的形态，美的类型，美的范畴；有的从文化大风格来界定审美形态；有的从类型和范畴的角度界定审美形态；有的从人生境界来确立审美形态。界定的角度和标准不同，关于审美形态的内容往往也差别很大，有时甚至大相径庭，造成人们对于审美形态理解上的困难。下面就有代表性的几类说法进行分析，以便加深我们对审美形态的认识。

（一）美的形态说

在美的形态说下，又有美的类型说，美的范畴说，美的价值形态说等数种说法。这类说法共同的哲学基础在于认为美是完全外在于人、与人无关的客观实体（存在物）或客观实体的固定不变的属性，在审美活动中具有决定性作用，美感和审美经验只是对美的形态的反映或反应，因此，只要弄清了美的形态，就等于解决了审美形态的问题。这类说法以其外表的唯物主义色彩曾经赢得人们的认可。但在马克思的实践唯物主义即马克思主义实践论与存在论结合的哲学思想的指导下，当代我国美学界的思维方式已经发生较大转变，如果仍然将审美形态界定为纯粹客观美的形态，其现成论的思维局限是显而易见的。正如现成、孤立、固定不变的美是不存在的一样，美只有在审美实践中生成、存在，审美形态也是在审美实践中生成、存在的。因此，审美形态是要比美的形态全面、动态的术语，因而也是更符合学科性质和规律的表述。

（二）大风格说

此说认为审美形态是一种文化大风格。大风格的说法的确抓住了审美形态的某些重要特征。事实上，无论是悲剧还是喜剧，壮美还是优美，都可以作为风格来表述。但这种大风格往往是泛风格，泛风格等于无风格。在日常的审美鉴赏和文艺批评中，人们是很难将鲁迅的风格称为悲剧的，将果戈理的风格称为喜剧的。因为大而不当的表述总是无济于事的。大风格的说法一旦脱离了具体的审美样式，如体裁、个性、流派等因素，就无所寄托。再者，审美形态与人生样态、人生境界、审美境界、审美情趣等都有着密不可分的联系，如果抽掉了这些联系，审美形态的存在将失去人生的底蕴和审美的意蕴，成为风格的代名词。

（三）类型说

此说又分为美的类型说和审美类型说。其基本原则是从形式上划分审美形态的类型，而不去顾及审美形态的内涵，以致有的教科书将自然美、社会美、艺术美、科学美等也作为审美形态来界定，虽然不甚合理，但在类型的原则下，也无可挑剔。但这种说法显得过于宽泛，又囿于形式，甚至是外在形式的尺度，既不利于对审美形态做深入的了解，又容易对美学学科的建构止于较浅表的层次。

（四）范畴说

此说又分为美的范畴说和审美范畴说。这两种看法有重要区别，需要加以辨析。这里首先要对范畴概念作简要说明。一般说来，范畴是人们对客观事物本质和关系的逻辑概括。正如列宁所说：“逻辑的范畴是‘外部存在和活动的’‘无数’‘细节’的简化（在另一处用的是‘概括’）。”① 列宁又指出：“在人面前是自然现象之网。本能的人，即野蛮人，没有把自己同自然界区分开来。自觉的人则区分开来了，范畴是区分过程中的梯级，即认识世界的过程中的梯级，是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上纽结。”② 这是对逻辑范畴本质特性所作的进一步深刻、准确的概括，一是把范畴作为人类认识世界即“掌握自然现象之网”的基本思维形式；二是把范畴看成是历史的、动态的，是人认识世界过程中的各种形态的“梯级”。据此，美的形态说把在审美实践活动中特定的人生样态、自由人生境界的对象化和审美情趣、审美风格等的感性凝聚、显现的种种审美形态，如西方美学中的悲剧一喜剧、崇高一优美、丑、荒诞等，以及中国美学中的神妙、中和、气韵、意境等，当成纯粹客体的美的样式，作逻辑的概括和分类，提炼为各种“美的范畴”，实际上犯了与美的形态说同样的主客二分和现成论的错误。审美范畴说则有所不同。它没有把上述中西方种种审美形态当成纯粹客体的美的样式，而是注意到审美形态所体现的主客体审美关系和它的历史性、动态性和生成性。所以，在范畴如对历史和现实中的审美现象作出正确的逻辑概括和分类的意义上，我们可以认可审美范畴说，换言之，在一定条件下，审美形态与审美范畴这两个概念可以互换使用。但是，从学界的现实情况看，人们对列宁关于逻辑范畴是“认识世界的过程中的梯级”观点有所忽视，对范畴的历史性、动态性缺乏认识。具体说来，审美范畴说更多的是关心逻辑关系的稳定性与自足性，而相对忽略审美形态划分的相对性，忽略审美形态所具有的生成性存在。而审美形态是在审

①《列宁全集》第55卷，人民出版社1990年版，第75页。
②《列宁全集》第55卷，人民出版社1990年版，第78页。

美实践活动中形成的特定的审美关系存在的方式，是一种有意味的形式，是人的本质力量和自由人生境界对象化的典型的感性体现和展示。审美形态作为感性凝聚、显现的形式，体现出来的正是不同的人生境界。人生有多么丰富，感性形式就有多么丰富。就其内涵来说，是人生境界与人生实践的高度统一。从静态角度看，审美形态主要指的是一系列相互联系而又互有区别、彼此依存却相对独立的自由人生境界的归类，这种境界本身就是审美活动的结果和结晶，是审美实践的阶段性终结状态；从动态角度看，审美形态就转向了对于审美实践活动方式和过程的总结与归类。鉴于人们比较关注审美范畴的稳定性和自足性，而相对忽略它的动态性和生成性，所以本书有时也使用审美范畴概念，但主要是用审美形态论来展开论述的。

（五）人生境界说

近年来随着对人生境界研究的重视，将审美形态与人生境界相等同的说法也时见于书刊之中，但作为审美形态底蕴的人生境界并不具有审美形态的表形特征。也就是说，人生境界要作为审美形态表现出来，首先离不开特定的审美样式，如体裁、风格、情趣等，一旦脱离了特定的审美样式，人生境界将只是一个美妙的设定，而不具有任何实在的意义。其次，人生境界本身是一个多质多层次的生成系统，只有那些具有审美意义的层面才具有审美形态的素质，而不是所有的人生境界都天然地构成审美形态。

总之，审美形态是在审美实践活动中特定的人生样态、自由人生境界的对象化和审美情趣、审美风格等的感性凝聚、显现及其逻辑分类（实即审美范畴）。审美形态就是人生样态、审美境界、审美情趣、审美风格的感性凝聚和逻辑分类。其中，感性凝聚、显现是审美形态的具体内容和生命所在，而逻辑分类（范畴）则只具有相对的、派生的意义。

二、应有的标准

美学家们关于审美形态的分类有许多不同的看法，这些看法，有的有标准可循，有的无标准可依。我们认为，确定最基本的审美形态，需要以下几条起码的标准。

第一是广泛性或普适性，即不仅在某一种类或某一体裁中使用，而且还在其他一般艺术形式中使用，不惟如此，还在现实生活的审美中使用。如“典型”、“意象”，只在文学中使用，不在其他艺术中使用，也不在现实生活的审美中使用，故只作文学的审美形态对待，不作具有普泛意义的审美形态对待。相反，“虚实”这对范畴却因为不仅在文学意境中使用，而且在其他艺术，如绘画、音乐、戏剧、小说等中广泛使用，且在现实生活中，在兵法、医疗中普

遍使用，因而，作为审美形态，更具有广泛性和普适性。

第二，要有统摄性，即集杂多于统一。如中国古代审美形态术语颇多，且以经验描述胜，在逻辑表述上往往不够，因而具有零散性特点。如何将这散乱的形态表述梳理成具有内在逻辑的类型，就需要概括和统摄。在这方面，中国古代哲学概念就大有用武之地。如阳刚与阴柔、虚与实、意与境、形与神等都离不开中国哲学之“道”——一阴一阳的对立统一的制约。按照这种统摄性原则，我们就会比较容易地发现中国古代审美形态的基本脉络。

第三是源远流长性。有些审美形态积淀在民族的审美文化中，产生了长久而持续的影响，已经在某种意义上构成了本民族审美文化的识别标志。如“神”及其与之相关的神韵、神妙、神奇等，不仅在古代审美形态中就占有重要的一席，而且在当今社会中仍有着强大的生命力。如我们称自己的祖国为“神州”，称自己的军队为“神兵”，称医术高超者为“神医”，以“神拳”、“神鞭”称呼武艺超群者，以“神州”、“神舟”命名我们的宇宙飞船等。相形之下，一些划分过于琐细而且对当今社会已经不再产生影响或影响很小的审美形态，如古诗学中关于诗歌审美形态的几十种“品”，在本教材中就不采用了。

鉴于以上标准，本教材将西方美学中的审美形态分为悲剧与喜剧、崇高与优美、丑、荒诞四类六种。将中国古代审美形态分为中和、神妙、气韵、意境四类。虽然这种划分也只具有相对的意义，难免挂一漏万，但就其按照特定标准来划分而言，却是一以贯之的。

第二章　西方的基本审美形态

西方的审美形态在诞生之日就与艺术体裁密切相连，如悲剧和喜剧开始时都是戏剧剧种，后来才上升为相对稳定的审美形态，这种情况导致了西方的审美形态比较容易界定的特点。但除了这种有形的体裁特点外，西方的审美形态仍然有其深厚的人生境界的底蕴。古希腊时期的悲剧主要展示了人与自然、人与命运、个人情感与国家利益相冲突的人生境界，《俄狄浦斯王》、《安提戈涅》等悲剧是这方面的代表。西方的崇高这一审美形态的出现，表现了心灵对形式的超越，是对优美这一和谐形式的突破。西方的丑作为审美形态，表现了西方人批判精神的张扬。而西方以荒诞为审美形态，则又体现了西方人在丑面前的无奈。西方这四种大的审美形态的发展阶段，经历了从人与自然的对立到人与人、人与社会的对立的转变，即从命运悲剧到崇高主要体现了人与自然间的矛盾和斗争，从丑到荒诞则主要表现为人与人、人与社会的对立，实际上也是西方人生样态的写照，是其人生境界中主客分离对立、主体精神超越客体对象的特征的审美凝聚和显现。西方这四个阶段分别出现的审美形态，与中国古代建立在天地人合一、人“与天地参”基础上的中和、神妙、气韵意境等不仅有着形式上的区别，而且有着深刻的文化差别。

第一节　悲剧与喜剧

一、悲剧理论与喜剧理论的历史回顾

（一）悲剧理论的历史考察

悲剧艺术在西方有着悠久的历史传统。早在古希腊时代，悲剧创作就取得了很高的艺术成就，产生了一大批优秀的悲剧家，以后在近代乃至现代，悲剧艺术仍然历久不衰。与悲剧艺术的繁荣相适应，西方的悲剧理论也十分丰富和发达。其中，亚里士多德、黑格尔、尼采以及马克思等人都对悲剧理论的发展作出了重要的贡献。

在西方美学史上，真正奠定了悲剧理论基础的乃是古希腊的亚里士多德。他在《诗学》中对古希腊的悲剧艺术进行了系统的理论总结，对于悲剧的情节、人物以及悲剧艺术的审美特征等问题进行了全面而深刻的探讨。他认为，

“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿”①，这可以说是悲剧理论史上第一个较为完整的定义。当然，从今天的眼光看来，这个定义有着明显的时代烙印，因为亚里士多德之所以如此强调行动的重要性，显然是由于古希腊悲剧对于人物行动的描写远远超过了对于性格的塑造，这一点显然并不适用于解释近现代的悲剧艺术。但无论如何，这种概括反映了当时的悲剧创作所取得的艺术成就。亚里士多德对于悲剧理论的另一个重要贡献在于他对悲剧艺术带给人们的审美体验的深刻分析。他认为，悲剧能够借助于引起人们的怜悯和恐惧之情来使人们的灵魂得到净化和陶冶。其所以如此，是因为悲剧主人公遭受到的痛苦并不是由于他的罪恶，而是由于他的某种过失或弱点，因此他的遭遇就会引起我们的同情和怜悯；而他又不是好到极点，而是和我们类似的，因此才会使我们担心自己由于同样的错误或弱点而受到惩罚，由此就产生了强烈的恐惧和不安。当然，这些怜悯和恐惧的体验如何能够引起我们灵魂的净化，尚且缺乏令人信服的理论说明，亚里士多德的悲剧理论也因此引起了人们的持久争议，但其理论贡献仍是不容抹杀的。这主要表现在他不仅指出了悲剧对于人的灵魂的净化作用，而且抓住了人们在欣赏悲剧时所经历的由消极情感（怜悯与恐惧）到积极情感的转化过程。尽管后代的思想家对于这个过程提出了日益精细的理论说明，但亚里士多德所发现的悲剧感的这一根本特征却始终没有被推翻，并且构成了悲剧理论研究的核心。

到了德国古典美学时期，黑格尔提出了悲剧发生于“矛盾冲突”的理论，使美学史上对于悲剧实质的探讨进入了一个新的阶段。黑格尔对悲剧理论的最大贡献在于他把辩证法运用到了对于悲剧现象的分析之中。他认为，悲剧的产生源于理念的分裂。理念在一般情况下是和谐、静穆的，但在一定的条件下却会产生分裂与矛盾，这种分裂和矛盾会导致理念的内在冲突，并推动理念的运动和发展。理念冲突的显著表现就是人们的伦理观念和道德理想之间的矛盾和冲突，而描写这种冲突正是悲剧艺术的使命。与亚里士多德不同，他并不认为悲剧的发生是由于悲剧主人公的过失所致。而且，黑格尔的精辟之处在于，他看到了悲剧冲突的双方都具有一定的合理性，同时又都具有一定的片面性。他以索福克勒斯的著名悲剧《安提戈涅》为例说明，国王与安提戈涅的冲突就是国法与家法之间的伦理力量的矛盾冲突，这两种伦理力量都是合理而片面的。国王与安提戈涅分别代表着国家利益和血缘亲情，所以，他们毫无疑问都具有合理性，然而他们又都以牺牲对方为目的，又都是有罪的，因此就必然受到“永恒正义”的处罚，从而导致悲剧的产生。黑格尔所举的一些例子已经

①亚里士多德：《诗学》（贺拉斯《诗艺》合印本），人民文学出版社 1962 年版，第 19 页。

包含了个人与社会形成矛盾冲突的意思，其中也折射着黑格尔所处时代的特征。当时，资产阶级的启蒙运动正如火如荼，人们不仅面对自身的性格问题，同时也面临着迫在眉睫的种种社会问题。个人与社会的矛盾，就自然而然地成为了时代主题。这表明黑格尔的悲剧理论在神秘主义的外壳之下仍包含着一定的时代气息。同时，他运用辩证思维的方法来阐释悲剧的本质，对于马克思主义悲剧理论的形成也产生了不容忽视的影响。

尼采是继黑格尔之后对悲剧发生进行了深入探讨并产生了广泛影响的美学家。在他的《悲剧的诞生》一书中，他对叔本华的哲学思想作了进一步的发展，认为悲剧的诞生与古希腊人的两种精神有关，即日神精神和酒神精神。日神阿波罗代表梦境状态，代表着造型艺术的静态；酒神代表迷醉状态，代表着音乐艺术的振奋。两种艺术形成了鲜明的对比，在艺术发展过程中相互影响、彼此交融，最终产生了古代希腊悲剧。悲剧是两种精神的结合，“悲剧一方面像音乐一样，是苦闷从内心发出的呼号；另一方面，它又像雕塑一样，是光辉灿烂的形象”①。他的悲剧诞生论可以分为两个方面：其一，从希腊悲剧的起源和演变看，悲剧最初的形式是一种合唱抒情诗，这种抒情诗是醉境的艺术，表现了音乐的精神，是酒神气质的人的自我映现，希腊悲剧的歌队正是祭奠酒神的群众的象征。后来增加的对话部，外表呈现出简单明快的特征，是日神精神的体现，悲剧中的人物则是酒神狄奥尼索斯的化装。悲剧人物之所以会遭遇不幸，就是因为他们越过了日神精神的信赖自我的安心静坐，回复了酒神一般的原始本性。同时，悲剧之所以不同于普通的现实惨剧，是因为在酒神精神中，发挥出了人的一切象征能力，消除了人与人之间的隔阂，人与自然也由此建立了新的和谐关系。其二，尼采的悲剧诞生论与他的哲学观有着密切的联系。尼采受叔本华的影响很大，认为痛苦是人生的孪生兄弟，世界的本质就是痛苦，要摆脱种种人生的苦痛，就得凭借艺术的功能，使自己在酒神精神与日神精神相统一的悲剧中体验生命的永恒与快乐。在此，尼采已经把生活中的悲剧与审美意义上的悲剧有意识地进行了区别，这是美学史上的一大进步。

（二）关于喜剧发生的探讨

最早对喜剧发生进行探讨的是柏拉图，他在《斐利布斯篇》中借苏格拉底和普若第库斯的对话表达了自己的喜剧观：他认为喜剧和悲剧一样，都引起快感与痛感的混合；而滑稽和可笑大体是一种缺陷，缘起于大多数人在心灵品质方面所犯的认识错误，即“自己以为具有并没有的优良品质”；“有这种妄自尊大想法的人如果没有势力，不能替自己报复，他们受到耻笑，这种情况可

①蒋孔阳：《美学新论》，人民文学出版社 1993 年版，第 395 页。

以真正称为滑稽可笑”。①

在柏拉图喜剧发生论的基础上，亚里士多德进一步指出“喜剧是对于比较坏的人的模仿，然而‘坏’不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害”②。与他们的悲剧发生论一样，柏拉图和亚里士多德主要是从一般的抽象人的层面上来论述喜剧的产生，抽去了喜剧所具有的社会内容；不过，他们甚至还没有达到他们对于悲剧发生所达到的认识高度，他们论述的主要还是喜剧感的产生与状态，而没有像分析悲剧那样从矛盾冲突入手，进而辨析矛盾双方的合理性与缺陷及不足，所以，与生活和艺术创作的距离较远。

从喜剧的心理效应来论述喜剧发生原理较有深度的是康德，康德在《判断力批判》一书中举了一个很有趣的例子：“一个印第安人在苏拉泰一英国人筵席上看见一个坛子打开时，啤酒化为泡沫喷出，大声惊呼不已。待英国人问他有何可惊之事时，他指着酒坛说：我并不是惊讶那些泡沫怎样出来的，而是它怎样搞进去的。我们听了大笑，而且使我们真正开心。并不是认为我们自己比这个无知的人更聪明些，也不是因为在这里面悟性让我们觉察着更令人满意的东西，而是由于我们的紧张和期待突然消失于虚无。”③ 所以他认为“在一切引起撼动人的大笑里必须有某种荒谬背理的东西存在着……笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无的感情”。康德的喜剧发生论着重探讨的是喜剧对于人的心理效应，而实际上喜剧当然不限于心理的范围，它同样与人生实践紧密相关。

与康德相比，黑格尔从矛盾冲突的观点出发，在悲剧与喜剧的比较之中揭示喜剧产生的原因，就显得更加深刻和切合喜剧的本质。黑格尔认为，悲剧由于“片面地侧重以伦理的实体性和必然性的效力为基础，至于对剧中人物性格的个性和主体因素方面却不去深入刻画”，而“喜剧则用颠倒过来的造型艺术方式来补充悲剧的欠缺，突出主体性在乖讹荒谬中自由泛滥以达到解决”④.他的意思是说悲剧着重于客观矛盾的冲突，着重于描绘抽象伦理力量之间的对立，相对就较少顾及人物个性特征和内心世界的细微刻画。悲剧的结果是来自于悲剧人物所代表的客观伦理力量的较量；喜剧则不同，喜剧的过程及结果则来自于人物自身性格与行动、目的与动作的内在矛盾。喜剧人物所追求的目的

①柏拉图：《文艺对话集》，人民文学出版社 1983 年版，第 295 页。
②亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社 1962 年版，第 16 页。
③康德：《判断力批判》（上卷），商务印书馆 1964 年版，第 180 页。
④黑格尔：《美学》第 3 卷下，商务印书馆 1979 年版，第 318～319 页。

是一个脱离实际的目标，他从根本上是实现不了的，只是在喜剧过程中不断地制造矛盾，不断地暴露自己的缺陷与可笑之处，最终使主体的意志和行动都落空而化为无意义。所以与悲剧人物相比，他们是一些自命不凡却又性格低下的人，“他们在意志、思想以及在对自己的看法等方面，都自以为有一种独立性，但是通过他们自己和他们的内外两方面的依存性，这种独立自足性马上就消灭了”①。从形式与内容的统一性上来看，悲剧与喜剧都是分裂的，悲剧是内容大于形式、压倒形式，喜剧则是形式大于内容、压倒了内容。

二、作为审美形态的悲剧、喜剧与人生实践

上面所讲的悲剧与喜剧理论主要是对作为艺术类型或样式的悲剧和喜剧审美特征的探讨与概括。这与我们所讲的作为审美形态和美学范畴的悲剧和喜剧虽有联系，但并不相同。作为审美形态的悲、喜剧既不同于日常生活中的不幸遭遇和滑稽事件，也不同于戏剧中的悲剧和喜剧。我们的逻辑前提是把审美看作一种人生实践，把广义的美作为一种自由人生境界的对象化和感性显现。所以，作为审美形态的悲剧和喜剧就比作为艺术类型之一的戏剧中的悲剧和喜剧的范围要宽广得多，又比生活中存在的不幸和滑稽有着更加确定的审美内涵。作为审美形态的悲剧和喜剧既可以存在于戏剧之中，也可以存在于小说、诗歌、电影等诸种艺术形式之中，同时，更多地存在于社会生活之中。

过去，我们习惯于以戏剧中的悲喜剧为例分析作为审美形态的悲剧和喜剧，固然有一定的道理。因为，无论审美形态意义上的悲喜剧，还是戏剧范围的悲喜剧，都是主要相对于人的悲喜情感而触发审美享受的，而且都离不开集中和激烈的矛盾冲突。戏剧中的悲喜剧由于在有限的时空中集中了尖锐强烈的矛盾冲突，能够很快使人物陷入特有的境遇之中，并由行动引出富有必然性的高潮与结局，所以，可以说是作为审美形态的悲剧和喜剧的成功呈现。但我们不应该忽视悲剧和喜剧作为审美形态比戏剧中的悲喜剧有更加宽泛的能指，而且，在古希腊，悲剧和喜剧本身与后来纯粹意义上的戏剧体裁有所不同：（1）希腊悲剧喜剧既是戏剧，也是诗歌。从我们今天的角度看，戏剧重视情节设计，诗歌偏向抒发情感，但由于古希腊悲喜剧深受史诗影响，所以叙事与抒情成功地统一到了一起。（2）古希腊的哲学家对于悲剧和喜剧的研究实际上既有经验主义的心理分析，更有哲学上的理性认识，无论是何种视角，都有把悲、喜剧泛化的倾向，就是把悲剧和喜剧视为模仿的艺术，从艺术论的角度而非戏剧体裁论的角度展开论证的。例如，柏拉图是把悲喜剧与荷马史诗、绘画等放到一

①黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第245页。

起，以突出其表现人物情感的非理性特征；亚里士多德所讲的悲剧效应也是对审美意义上的悲剧与日常悲剧作比较，说明前者可以引发人的怜悯同情，并产生净化，后者则是恐惧压倒了人们观赏的可能。两种视角的共同之处是把悲喜剧视为有别于理性的纯粹激发情感的形式。亚里士多德强调悲剧唤起以恐惧、怜悯为基础的审美情感并使得审美主体得到净化与升华。这种把悲、喜剧审美特性泛化的倾向已把悲、喜剧向审美形态提升推进了一步。

但实际上，悲剧和喜剧作为审美形态的存在并不限于艺术领域，而是现实生活中广泛存在的历史现象，因此，要想从根本上说明这两种现象的本质，还必须从历史的角度出发，运用历史唯物主义的观点加以剖析。事实上，马克思主义的创始人正是这样做的。恩格斯在评论拉萨尔的历史剧《济金根》时讲到，悲剧产生于“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现”① 之间的矛盾。就悲剧产生于矛盾冲突的观点而言，恩格斯显然是吸收了黑格尔的辩证法思想。但是，我们应该注意的是，正如马克思所说的，黑格尔的哲学是头脚倒置的哲学。恩格斯在这里也正是扬弃了黑格尔思想中纯粹精神推演的方法和观点，把视线聚焦到真实的历史与人类实践活动中来。人类的实践活动总是受客观历史条件的制约，但具体的人的实践行为却可以具有一定的超前性。当一种代表历史发展的价值取向的实践行为付诸实施时，它自身当然代表着“历史的必然要求”，但这种实践行为却往往会因为缺少现实根基而遭致失败，这就构成了实践主体的悲剧要素。这种实践行为的正义性与其失败的必然性是产生悲剧的根本原因，也是悲剧有异于一般悲惨事件的关键所在。同样，马克思也是把喜剧的产生放到一个更加宏大的历史背景中去揭示其产生的必然性的。马克思讲：“黑格尔在某个地方说过，一切伟大的世界历史事变和人物，可以说都出现两次。他忘记补充一点：第一次是作为悲剧出现，第二次是作为笑剧出现。”② 在现实人生实践中，悲剧人物的行为总是具有某种历史的超前性，他们的人生实践是一种有价值而又注定要失败的实践，因此尽管他们所从事的是正义的事业，但在第一次发生的时候却往往会以悲剧的形式出现。而当历史条件已经具备的时候，正义与邪恶、进步与反动之间的力量对比就必然发生根本的转化，正义的事业也就必然会以胜利而告终，而反动和落后的势力则必然失去了自己生存的依据，落得个可笑的下场。历史发展的这种必然规律正是悲剧和喜剧现象得以发生的最根本原因。

从马克思主义实践论和存在论的角度来看，悲剧与喜剧可以说是人生的两

① 《马克思恩格斯选集》第 4 卷，人民出版社 1995 年版，第 560 页。
② 《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1995 年版，第 584 页。

种存在状态，它们应该包含历史与现实、心理与行为、过程与结果、目标与效果等一系列因素，从而从不同的角度和层面赋予人类的审美活动以足够的丰富复杂性。由此出发，悲剧既可以是命运悲剧、英雄悲剧、性格悲剧，也可以是日常生活悲剧；既可以显示永恒的价值与崇高的境界，也可以在平凡的生活中展现小人物的辛酸和苦涩；同时，还可以以小见大，透过小人物的生活来折射一个时代和民族的历史轨迹。鲁迅笔下阿 Q 的悲剧，果戈理小说中小公务员的悲剧原可以与“多余人”悲剧相比较而存在的。喜剧亦然，既包括历史喜剧，也含有现实喜剧；既有代表一个没落时代而出现的丑角，也有日常生活中的滑稽人物。有的喜剧中含有严肃的内涵，而另外一些则可能属于轻喜剧，只给审美者一种轻松的会心一笑。同时，还有一些属于正面人物的喜剧。总之，人生的丰富性决定了悲剧和喜剧的多样性，也决定了悲剧和喜剧产生原因的各不相同。

悲剧与喜剧作为审美形态，其本质只有从人生实践角度才能获得更深刻的说明。从类的层面看，个体的生存、安全、自尊、爱与被爱以及自我价值的实现的需要应该得到最大限度的满足，也就是说人的本质力量只有通过个体的实践行为才能够得到体现。而且，人的本质力量的完整实现，也就是真、善、美和谐统一。但是，社会发展的阶段性特征决定了个体总是从属于一定的社会团体或阶层，并且带有时代的烙印，这就决定了他的实践往往是有限的实践，并不一定能够始终和充分体现人的本质力量，有时反而会以异己力量的面貌出现，即呈现出异化的特征。这种异化又分为两个向度：一个方面就是具有超前性，即在历史、社会与时代尚不具备种种使得个体所进行的实践得以成功的条件的情况下，这种实践虽然从性质上讲是善和美的，但“美”、“善”两者与“真”即现实生活发生了严重的冲突。尽管此种“真”常常具有“假”、“丑”的种种特性，而它在特定的历史条件下，却具有绝对的优势，这就使得超前性的实践往往以失败而告终。并且此种失败不仅构成了个人的悲剧，而从本质上说是一种社会悲剧，是不同社会力量相互较量的结果。另一个方面是具有滞后性，即特殊的实践在现实的人生当中失去了它的存在依据，失去了合理性和严肃性，实践主体还抱着严肃的执著的态度去行动，从而使得自己的实践行为变成了一场荒诞滑稽的闹剧，变成了人们嘲讽、戏弄的对象，变成了毫无价值的东西。

我们说悲剧和喜剧具有社会性，是基于我们对于人生实践的基本观点。在我们看来，人的实践行为虽然是感性活动，但它首先必须也必然是一种社会行为，是一种包含了情感、思想和理性的行动，常常带有明确的动机、方式和目标，因而是感性与理性的统一。在悲剧和喜剧中所存在的矛盾冲突也就源于人

与世界的实践关系，这种实践关系富于挑战性（即人的本质力量对象化），这种挑战可以是挑战自然、向社会挑战或者挑战自我。正是由于行动所具有的感性与理性统一的内涵，决定了悲剧和喜剧主人公行动的发展轨迹和行动的必然结局。虽然，在悲剧和喜剧的发展过程中，充满了大量的偶然因素，但这些偶然因素在当时的时代和特定环境以及人与人的关系中都可以得到必然的解释，即偶然之中蕴涵着必然性。所以，我们说，一个登山运动员的牺牲可能是悲剧，而游山玩水者的意外却只能是一个悲惨事件，因为登山运动员的行动属于一种挑战行为，既是挑战自然，也是挑战自我，其悲剧的结果就包含于行动过程之中。人的能动性决定了人可以认识和运用自然规律去按照自己的意愿改造自然，而人的局限性又决定了人永远不可能完全控制自然，自然在多数情况下是作为人的异己力量而存在的。征服自然代表了人类的尊严，被自然所惩罚、击败则往往会是情理之中的带有必然性的事情，不可战胜的是人的精神、意志、超越结果本身的理想情怀以及在追求目标的过程中所包含的历史的合理性和行动必然依据，同时也有人在实践过程中自我价值的确认。

第二节　崇高与优美

一、美学史上的崇高与优美

（一）美学史上的崇高

在西方美学史上，最早涉及崇高内容的是古希腊时期的毕达哥拉斯。他把音乐的审美风格划分为两类：一种是具有男性阳刚之气、粗犷尚武、振奋人心的作品；另外一种是轻婉甜蜜，具有女性阴柔之美的作品。而柏拉图在《文艺对话集》中最早明确谈到了“崇高”，并且把“崇高”与“优美”并举。他说：“凭临美的大海，凝神观照，心中起无限欢喜，于是孕育无量数的优美崇高的道理，得到丰富的哲学收获。”① 一般认为是朗吉弩斯的《论崇高》第一次较为明确地把崇高和优美作为两种可以并列对举的美来加以论述。他说：“一个人如果四方八面地把生命谛视一番，看出在一切事物中凡是不平凡的、伟大的和优美的都巍然高耸着，他就会马上体会到我们人是为什么生在世界上的。因此，仿佛是像按着一种自然规律，我们欣赏的不是小溪小涧，尽管溪涧

①柏拉图：《文艺对话集》，人民文学出版社 1963 年版，第 272 页。

也很明媚有用，而是尼罗河、多瑙河、莱茵河、尤其是海洋。”① 朗吉弩斯认为文学作品的崇高风格应该具有庄严伟大的思想、强烈深厚的热情、符合修辞格的藻饰、高尚的措辞和把前四者联系为一个有机整体的庄严宏伟的结构，但说到底，作品的崇高风格来自于伟大的心灵，他认为“崇高是伟大心灵的回声”。因此，他赞美希腊演说家德谟斯特尼斯的演说“以他的力量、气派、速度、深度和强度，像迅雷疾电一样燃烧一切，粉碎一切”②。自 1674 年法国新古典主义者布瓦洛把朗吉弩斯的《论崇高》一文翻译成法文以后，“崇高”这一审美范畴在西方才渐渐引起了广泛注意。

“崇高”作为严格意义的美学范畴发源于近代，正如鲍桑葵所说：“随着近代世界的诞生，浪漫主义的美感觉醒了，随之而来的是对于自由的和热烈的表现的渴望，因此，公正的理论不可再认为，把美解释为规律性和谐，或多样性的统一的表现就够了。这时出现了崇高的理论。”③ 所以我们认为，直到 18 世纪，英国著名的经验主义哲学家博克写出了《论崇高与美》一文，“崇高”才正式作为美学范畴，得到美学家和哲学家的深入研究和探讨。严格地说，博克研究的也还不是作为今天我们所讲的审美形态意义上的崇高，而是主要研究崇高感产生的原因与崇高事物的基本特征。他对于崇高感的看法主要是从人的生命意识角度入手的。他认为，人类的情欲主要包括两个方面，一是对于延长生命的生殖欲和一般的社交愿望；二是安全的需求，即维护自己生命安全的本能。崇高感就来自于人的第二种本能情欲，当人的生命遇到危险时，首先会引起他的恐怖和警惧，引起发自心灵深处的痛苦，但是痛苦的情绪也同样可以产生愉快，即“如果处于某种距离以外，或是受到了某些缓和，危险和苦痛也可以变成愉快的”④。博克还指出，崇高的事物则往往具有如下特征：巨大的体积，表面凹凸不平和奔放不羁，经常是直线条的，即使偏离直线时也往往做强烈的偏离，阴暗朦胧，坚实笨重。他还敏锐地感觉到崇高是以痛感为基础的，与丑有着血缘关系。

真正把崇高作为审美形态来看待的是康德。康德的崇高论受到了博克的很大影响，博克在崇高中所探讨的各种性质，如无形式、力量、巨大等，后来都被康德所接受了。康德认为有两种意义的形式，一种是我们凭借感官可以把握的有限度的形式，另外一种是我们无法把握的同时也无法与之较量的无限的形

①朗吉弩斯：《论崇高》第 35 章，转引自《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 49 页。

②转引自朱光潜《西方美学史》（上卷），人民文学出版社 1963 年版，第 113 页。

③鲍桑葵：《美学史》，商务印书馆 1985 年版，第 10 页。

④博克：《崇高与美——博克美学论文选》，生活·读书·新知三联书店 1990 年版，第 37 页。

式，前者包括了优美，后者则属于崇高，但两者都可以给我们带来审美的快悦。他认为巨大并不等于崇高，崇高属于伟大的东西。如果说优美在形式上是有限的或有秩序的，那么崇高在形式上则是无限的没有秩序的。崇高的事物主要存在于自然界，如呼啸的海洋、喷发的火山以及浩瀚无垠的宇宙等等。虽然巨大不等于崇高，但崇高的事物却往往是巨大的。巨大表现在两个方面：一是体积的大或数量的大，被康德称为“数学的崇高”；一是力量的巨大和不可抗御，被康德称为“力学的崇高”，它们是崇高的两种主要类型。康德之所以不把崇高归结于自然，是因为他认为自然中只是包含崇高的事物，并不包含崇高的根据或崇高的原因，他看到了崇高与人的不可分离性，看到了崇高说到底与人的生命体验相关。人的生命体验会形成许多理性的观念，当这种观念涉及崇高时，它就很难找到完全适合于自己的形式，也就是说当形式和内容完全统一和谐时，就只能是优美而不是崇高。所以康德说：“真正的崇高不能含在任何感性的形式里，而只涉及理性的观念：这些观念，虽然不可能有和它们正恰适合的表现形式，而正由于这种能被感性表出的不适合性，那些理性里的观念能被引动起来而召唤到情感的面前。”①

所以，崇高和优美虽然都是令人愉快的，“两者的判断都不是感官的，也不是论理地规定着，而是以合乎反省判断为前提”②。但两者是不同种类的审美形态：优美直接引起有益于生命的感觉，对于人有着直接的吸引力并唤起人的游戏的想象，崇高却不同，崇高首先是引起人们生命力阻碍的感觉，接着是更强烈的生命力的爆发，从而克服生命力的阻碍。所以康德认为，崇高引起的“感动不是游戏，而好像是想象力活动中的严肃。所以同媚人的魅力不能和合，而且心情不只是被吸引着，同时又不断地反复地被拒绝着。对于崇高的愉快不只是含着积极的快乐，更多的是惊叹或崇敬，这就可称做消极的快乐”③.

在康德之后，席勒的崇高论如黑格尔所说，“克服了康德所了解的思想的主观性和抽象性，敢于设法超越这些局限，在思想上把统一与和解作为真实来了解，并且在艺术里实现这种统一与和解”④。但客观地说，席勒的崇高论与康德的崇高论并不是在一个层面上探讨崇高的内涵，席勒主要是从艺术的角度来论述崇高的实质的。康德对于崇高论述局限并不在于把崇高归结于主观情感本身，而是在于把客观存在的自然对象与人的实践行为先验地分割开来，然后

①康德：《判断力批判》（上卷），商务印书馆 1964 年版，第 84 页。
②康德：《判断力批判》（上卷），商务印书馆 1964 年版，第 83 页。
③康德：《判断力批判》（上卷），商务印书馆 1964 年版，第 84 页。
④黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 76 页。

说明自然是如何获得崇高的内涵的，而实际上，在存在论的前提下论述自然，自然从来就不可能脱离人生实践而独立具有任何意义，崇高之所以成为审美的范畴，是因为它首先是人类的审美形态之一，也就是人类的生命实践活动特殊形态，不是人类被动或者主动地赋予对象以意义，而是在实践活动中主体与客体彼此相互获得了新的意义。没有审美主体的自然世界和没有审美对象的人类情感都不能够形成崇高的形态，我们只是为了论述的方便才把主体和对象划分开来，而实际上在审美实践活动中，两者则永远不可分离，审美活动是人的一种存在状态，我们所讲的实践也是从存在论意义上所讲的人生实践。

席勒在艺术论层面所讲的统一与康德主客两分的对立统一含义并不相同，席勒从艺术论入手，认为崇高与优美一样，都是“活的形象”，都是生命与形象、实在与形式、偶然与必然的统一。这种看法表面上看似乎具有了更大的包容性，实际上还是把崇高和优美当作人的审美对象来加以把握，把崇高看作是悲剧题材所引起的一种特殊的快感，从而使崇高从一种审美形态降为一种艺术效果，崇高的含义在席勒那里变得更狭隘了。而且，席勒把艺术分为“美的艺术”和“动人的艺术”两种，进而认为“动人的艺术”就是以“善良、崇高、感动为主要对象的艺术”①。这种划分本身是含混的，因为所谓“美的艺术”和“动人的艺术”在很多时候难以区分。同时，他讲“统一”的结果是把崇高与表现对象以及崇高感混淆起来，所以，在他的《美育书简》中把崇高看作是一种能产生“令人惊异的激情”的“振奋性的美”，在本质上并没有超越康德把崇高看作是与优美一样具有主观的合目的性的愉悦。康德的高明之处在于把崇高纳入了人与自然的关系之中，虽然，他更加倾向于人的因素，但基本是主客结合的论述。如果我们认真读一下马克思《1844年经济学哲学手稿》中关于“人的本质力量对象化”的论述，就可以看出，在审美问题上康德与马克思比较接近，他们的观点都比席勒更为准确。

黑格尔对于崇高的论述是在结合康德与席勒关于崇高的探讨的基础上展开的。首先，黑格尔继承了康德的“人论”思想，肯定了康德所讲的崇高缘于人的内在情感的看法，肯定了崇高涉及那种“无法找到恰合的形象来表现的那种理性观念”，所以，他认为“崇高一般是一种表达无限的企图，而在现象领域里又找不到一个恰好能表达无限的对象”②。这个论点的逻辑思路与康德关于崇高的论述是完全一致的。不同的是，黑格尔认为崇高表现的不是康德所

①席勒：《论悲剧题材产生快感的原因》，见《古典文艺理论译丛》第6辑，人民文学出版社1963年版，第76页。

②黑格尔：《美学》第2卷，商务印书馆1979年版，第79页。

说的人类情感或观念，而是表现“浑然太一的神”和内在意义。但同时，他又同意席勒关于美和崇高应该存在于内容与形式的统一之中的观点，也就是说崇高应当存在于艺术之中，具体讲，就是存在于他所说的“象征型艺术”之中。内容与形式的统一有两种方式，一是内容等于形式，则表现为优美；另外就是内容大于形式，形式就只能是内容的象征，通过形式内容得以呈现。在黑格尔那里，形式与内容相比，只是次要的不重要的东西。形式指的就是外在的事物，内容指的是实体，即内在意义和浑然太一的神。所以，黑格尔把崇高归结为两个方面：“崇高突出地表现出两点：一方面是意识到的意义与有别于意义的具体显现之间的分裂，另一方面是这两者之间的直接或间接显露出来的互不适应。”①

黑格尔之后，车尔尼雪夫斯基对于崇高从另外一个角度进行了探讨，车尔尼雪夫斯基反对黑格尔把崇高看作是观念压倒形式的观点，而是以他对于美的基本认识即“美是生活”的观点作为理论前提，认为崇高就包含于生活现象当中。他说：“我们觉得崇高是事物本身，而不是这事物所唤起的任何思想……我们觉得崇高的东西常常决不是无限的，而是完全与无限的观念相反。”② 客观地说，车尔尼雪夫斯基对于崇高的认识不仅简单、机械，而且自身存在着难以调和的矛盾。车尔尼雪夫斯基把巍峨壮观的山峰、波涛汹涌的大海与崇高混为一谈，崇高就不再是一种审美形态，而成为了一种客观自然，实际上反而把崇高排斥在了生活之外。从哲学意义上讲，生活活动是人的存在方式，就是人类的生存实践，在人生实践之外根本就没有生活，也就没有崇高与优美的区别。车尔尼雪夫斯基表面上强调生活，实际上却把生活看成一种客观的自然现象，而不是看成实践活动，所以他又把崇高归结于客观存在的自然物，这就不可避免地忽略了在审美实践活动中人的主导作用，所以，与康德、黑格尔的崇高论相比是退步了。

（二）美学史上的优美

通过西方美学史的考察，可以看出美学界对于“优美”的研究是随着对于“崇高”范畴的重视而得以深入的。在古希腊、罗马时期，对于“优美”的探讨基本上零碎而不成体系。“优美”甚至被看作是美的本质，与美画等号。毕达哥拉斯学派认为图形中最美的是球形和圆形。柏拉图在《文艺对话集》里借苏格拉底之口对“优美”作了一些论述，他认为优美能够“引起快

①黑格尔：《美学》第2卷，商务印书馆1979年版，第98页。

②车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，人民文学出版社1957年版，第15～16页。

感，并不和痛感夹杂在一起”①，是单整、纯粹、绝对的美。亚里士多德在《形而上学》中说过，“美的最高形式是秩序、匀称和确定性”。古罗马时的西塞罗提出了两种美，即秀美与威严的区别，与威严相比，秀美更加平凡，犹如女性之美，具有“明媚”、“明亮”的特点。中世纪意大利的托马斯·阿奎那认为，美有三个要素：完整、和谐、鲜明。英国的培根认为美的精华是秀雅合适的动作。英国画家荷迦兹认为蛇形线是最美的线条。总之，在古代人那里，美的基本理论是与节奏、对称、各部分的和谐等观念分不开的，因此，优美也就与节奏、和谐、对称等紧密相连。

美学进入近代以后，博克继承古希腊、罗马的传统，仍然认为“优美这个观念和美没有多大区别”②，但他在与崇高的比较之中总结了优美的几个特点：“第一，比较地说是小的。第二，是光滑的。第三，各个部分的方位要有变化。但是，第四，这些部分不能构成棱角，而必须互相融为一体。第五，要有娇柔纤细的结构、不带任何显著的强壮有力的外貌。第六，它的颜色要洁净明快，但不能强烈夺目。第七，假如它不得不有一种显眼的颜色，而这种颜色就必须同其他颜色一起构成多样的变化。”③ 同时，“美的对象的另一个特点是：它们的各个部分的线条不断地变换它的方向；但它是通过一种非常缓慢的偏离而变换方向的，它从来不迅速地变换方向使人觉得意外，或者以它的锐角引起视觉神经的痉挛或震动”④。博克的优美论总体上说，是主要从对象的角度来把握优美事物所具有的特征，所以，所进行的分析也多是从形式的角度归纳出来的一些规则，而这些规则只是构成具有优美性的事物的外部特征，并不是优美之所以形成的原因所在。从存在论的角度讲，优美是一种人生境界存在状态，是审美形态之一，我们应该追问的是优美何以存在，而不仅是优美有什么表面特征的问题，一旦割裂了主客体，并以二元对立的方式去研究审美形态，其结果就必然会导致论述上的片面性。

康德的优美论与博克有所不同，博克主要是从对象的物性特征以及对象对于人的神经刺激的角度入手，来论述优美的，这样就不可避免地要以物理学和生理学上的特性来代替审美活动所具有的特殊性。康德则不然，他虽然也重视

①柏拉图：《文艺对话集》，人民文学出版社 1963 年版，第 298～299 页。

②博克：《关于崇高与美的观念的根源的哲学探讨》，见《古典文艺理论译丛》 第 5 辑，人民文学出版社 1963 年版，第 61 页。

③博克：《关于崇高与美的观念的根源的哲学探讨》，见《古典文艺理论译丛》 第 5 辑，人民文学出版社 1963 年版，第 59 页。

④博克：《关于崇高与美的观念的根源的哲学探讨》，见《古典文艺理论译丛》 第 5 辑，人民文学出版社 1963 年版，第 59 页。

对象的形式，但主要是从对象给人的快感、内在情感、想象等角度分析优美，因此，他的优美论主要是从一种审美效应角度讲的。他认为优美带给人的快感属于“鉴赏判断”，而不是“智力的情感”，优美不会给人带来任何压抑，因为它“直接在自身携带着一种促进生命的感觉，并且因此能够结合着一种活跃的游戏的想象力的魅力刺激”①。康德对于优美的看法基本上还局限于认识论的范围，但他已经直觉地领悟到优美乃是一种生命处于放松状态的特殊形态，因而在一定程度上已接近把优美看作一种审美形态。

在康德之后，席勒也对作为审美形态的优美进行了较多也较深刻的探讨，他认为：“美可以同时期待产生松弛和紧张两种作用。松弛的作用可以使感性冲动和形式冲动各自安分守己，紧张的作用可以使两种冲动都保持其力量。”②“理想的美，尽管是不可分割的和单一的，但在不同的关系中却显示出融合性和振奋性。在经验中存在一种融合性的美和振奋性的美。”③ 他与康德的思路相同之处在于都认为优美是人处于相对自由和谐的状态之中，即人与物质世界在一定的程度上和谐统一为一个动态的精神与物质相互包容的存在。

二、作为两种审美形态的崇高与优美

崇高与优美都是人类特有的审美形态，两者既有密切的联系和若干共同点，又有各自的特点和独特的内涵。下面分别作简要说明。

（一）崇高的内涵

崇高是西方美学的基本审美形态之一。它的基本内涵是：人的本质力量在经过巨大的异己力量的压抑、排斥、震撼之后，最终通过人生实践尤其是审美实践活动而得到全面的高扬和完整的体现。在这种审美活动之中，对象和审美主体都获得了新的意义；或者说，崇高是一种通过人生实践和审美活动，在真善美与假恶丑的对立冲突中重建起来的具有肯定性价值内涵的审美形态。在崇高形态中，人不仅超越了对象，也超越了人自身。崇高不仅表现为一种崇高的思想，更具体化为一种特殊的行动，是伟大心灵与壮烈行动、自然沧桑与社会动荡、现实挫折与理想追求的独特结合；崇高既包含着形式上的粗犷有力度，也包含了审美主体的道德完善，化一种世俗的不可能为可能，同时还隐含着情感浪潮的汹涌澎湃，从而成为人的一种生存和发展的方式与人生的理想境界。正如蒋孔阳所说：“美向着高处走，不断地将人的本质力量提高和升华，以至

① 康德：《判断力批判》（上卷），商务印书馆 1964 年版，第 83 ~ 84 页。
② 席勒：《美育书简》（第 16 封），中国文联出版社 1984 年版，第 92 页。
③ 席勒：《美育书简》（第 16 封），中国文联出版社 1984 年版，第 93 页。

超出了一般的感受和理解，在对象中形成一种不可企及的伟大和神圣的境界，这时就产生了崇高。”①

人与自然的相互关系是人生当中极其重要的组成部分，但两者之间可能形成审美关系，也可能形成功利实用即征服与被征服的关系。自然的崇高产生于人的审美活动之中。从物的角度看，自然无所谓优美与崇高或者丑陋，黄山、华山都是山，长江、黄河皆是河。但是，自从有了人，有了人生实践，随着审美活动的诞生及其发展，山河就由自然的存在物变成了审美人生的存在物，具有了不同于天地混沌未开时的山河的特性，也就是说自然性与人性在人生实践中特别是审美活动中产生了紧密的联系与和谐的沟通，山河之中体现出了人文精神，自然山水变成了文化符号。长江黄河成为中华民族的母亲河，黄山华山成为秀绝千古的审美对象。也就是说山河成为人类生存状态的活的见证，成为了有情山河。所以，陈子昂才发出“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下”这样的感慨。

但是，由于自然存在物本身的物性原本是有差别的，有大小、刚柔、阴阳、高低等区别，在审美关系中对人的影响也就不尽相同，长江大河与潺潺小溪、高山峻岭与平原秀色、电闪雷鸣与风和日丽、冬月凄寒与春暖花开毕竟不同，自然与人在审美实践活动中所可能产生的关系也就有所区别。具有崇高特征的自然存在物从形式上说，大多呈现为不稳定、不平衡、无秩序、不规则的状态，在审美心理上首先是激发人的痛感、恐惧感、紧张感和不自由感，人在这类对象面前，主客体之间的关系首先是冲突对立而不是和谐统一。当人们在人生实践中积累起足够的经验，认识到这类自然存在只是一种危险的象征，而不会构成现实的威胁时，人终于可以隔着笼子看老虎了，审美活动也终于可以顺利产生了。我们可以说崇高作为一种审美形态的诞生，实质上是人的理性精神的胜利，是人性与人的尊严在粗野的自然面前所得到的实现与确认。不过，在审美活动中，崇高作为一种审美形态的诞生，并不意味着人对于自然的全面控制，而只是自然的粗犷豪放与人的同类审美情感产生了共鸣和认同，自然仍然保持着它自身的特征，是自在的自然；同时，经过审美活动，人自身也获得了新的意义上的自由，在人与自然冲突及和谐之中构成了特定的人生境界。

崇高之所以成为具有重大影响的审美形态，不仅是因为它包含着人与自然在特定审美活动中建立起来的独特存在状态，更重要的是崇高作为一种审美形态，包含了丰富的道德内涵。和优美相比，崇高与真及善的联系更加紧密。正如马克思所说，人的本质在现实性上是“一切社会关系的总和”。人生从本质

①蒋孔阳：《说丑》，《文学评论》 1990 年第 6 期。

上说是社会化的人生，崇高同样离不开人生的社会化内容。在人的社会实践中，大到社会制度的变革动荡，小到个人抱负的努力实现，现实与理想都存在很大的距离，这种距离会产生心灵激荡、情感起伏与实践行为的重重挫折，当主体的实践行为代表着人类的正义与良知时，实践行为所导致的结果就不再是唯一衡量其价值的标准，恰恰相反，实践过程才是至为重要的，在实践行为中所遭受的巨大挫折与实践主体精神的坚强不屈以及实践行动的富于韧性共同铸成了富有魅力的审美人格，这就是孔子所说的“知其不可为而为之”，或者范仲淹说的“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”，这也就是一种崇高的人生境界。

（二）优美的内涵

优美在西方美学中是与崇高既相反又相成的基本的审美形态，它同样具有肯定性的价值内涵。具体来说，优美是理性内容与感性形式、理想与现实、个体与社会及自然、自由与自在、主观的合目的性与客观的合规律性的和谐统一。优美可以唤起人的圆满轻松的审美愉悦，是人的本质力量得到完整实现的状态，或者说是人的本质力量与异己力量在审美活动中所达成的高度吻合一致状态。概而言之，优美是理想人生境界与人生实践完满统一的现实呈现和展示。

审美活动作为特殊的人生实践，无论是在自然领域还是社会领域，总是具有一定的理性内容与感性形式。感性形式可以表现为人与自然、与社会以及人与人的联系方式。在优美这种审美形态中，自然感性形式往往具有对称、均衡、圆润、柔和、比例协调的特点，与之相适应的是生理的快感、情感的松弛快适、心灵的共鸣，并且，激发人们产生对于人生美好事物的丰富联想。例如，中国的传统意象花好月圆、芳春柔条、扶疏杨柳等，就基本上属于处在优美状态中的审美对象。即使同一事物，在不同的外在环境中，虽同属优美，也会体现出不同的审美特征。需要说明的是，在古典语境中，“诗情画意”不限于优美的感性形式，也可以表现为崇高的感性形式。例如：“暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树巅”，“日之夕矣，牛羊下来”与“大漠孤烟直，长河落日圆”显然表现的是两种不同的审美形态。

在西方美学家康德、黑格尔那儿“优美”大体上与“美”同义，康德认为美不包含功利性，是一种不凭借概念而存在的普遍令人愉快的无目的的合目的性的形式，它与客观事物的实存无关，也不涉及概念，而仅仅与审美主体的自由创造的“心意能力”相关。他的观点虽然过于强调美的主体性，并有些神秘，但把优美与功利行为、与客观事物以及概念明确划分开来，强调优美作为一种审美形态，实质上产生于一种仅仅满足人类审美愉悦的自由的创造活

动，这是非常有见地的观点。黑格尔则认为“美就是理念的感性显现”，其中，理念并非我们平时所理解的抽象的理性，而是与感性形式水乳交融和协调一致的理性内容；而两者之所以能够融合，归根结底来源于理念本身既是自在自为的客观实体，又支配着主体的心灵，体现着主体心灵的自由创造，因而是主客体的有机统一。

康德对美的看法的致命弱点在于认为审美形态完全依赖于主体的心灵或意志，即审美的主体性；而黑格尔虽然开始发现美与主体心灵的自由创造、与改变外界的实践有关，但同样只停留在心灵或精神实践的层面，而没有看到感性的、物质的、社会的实践。在我们看来，审美形态形成的基础是人类的生存实践；而具体审美形态则是在审美活动中生成的，它既体现于审美活动的整个过程，也是审美活动的阶段性成果。所以，在优美的审美形态中，自然就不仅被感知为美的现象，更是人的实践行为的对象，自然不是作为社会的对立面出现的，而是成为人生必不可少的组成部分，成为物性与人性完美、和谐的统一。

优美也包含了人生丰富的社会性的内容，如优美既可以表现为人与人的和睦相处，互敬互爱，可以表现为天伦之乐和长幼情深，还可以表现为社会清平、国泰民安，人民处于富足美好的生活境地，优美更可以表现为个体思想观念与社会时代精神以及贯穿于日常生活的种种行为的统一、和谐、一致。优美和崇高在社会领域中的区别并不在于它们与道德伦理有没有联系，而在于道德伦理内容是否与审美主体发生矛盾冲突，是否成为对于人性或人的本质力量的阻力或否定性因素。总而言之，在社会人生领域，优美的内涵从本质上说就是真善美在最大限度上的和谐统一。

第三节　丑与荒诞

丑与荒诞代表了社会人生的负面价值，是对于美好事物的否定性因素，是与美相比较、相对立而存在的生活样态，是人的本质力量的异化、创伤和扭曲。它们的共同特征是表里不一，内外不符，荒唐矛盾。如果说丑是一种不和谐的话，那么，荒诞就是一种虚假的和谐；如果说丑是一种否定性的价值的话，荒诞就是肯定价值与否定价值的混同、错位和失落。丑与荒诞的内涵都具有一定的历史性，是特定历史条件下的产物。作为审美形态的丑和荒诞与自然形态以及道德意义的丑和荒诞有着本质的区别。

一、丑的产生

我们应该意识到，丑首先是一个人类学的范畴；其次是一个社会历史的范

畴；最后才是一个美学范畴，一种审美形态。从人类学角度看，丑的产生依赖于人类丑感的初始形成，离开对于丑的感觉能力，丑就不可能被人所把握和理解；从社会历史的角度看，丑不是一个永恒、抽象的概念，丑在不同的历史阶段有着不同的具体内涵，对于不同时代的人而言，丑也具有不尽相同的意义，而我们今天对于丑的理解，也显然是一个丑在社会和历史中不断发展的结果。所以，从当代的立场出发，我们研究丑，不得不首先研究丑的形成、发展过程；从美学史的发展与美学学科的构成来看，丑是一个在当代愈来愈受到重视的审美形态与范畴，同时，也成了当代人类审美实践活动的重要组成部分。下面，我们从人类学、历史学与美学三个方面来考察丑这种审美形态。

（一）对丑的人类学考察

马克思在《1844 年经济学哲学手稿》中讲："只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分产生出来。因为，不仅五官感觉，而且所谓精神感觉、实践感觉（意志、爱等等），一句话，人的感觉、感觉的人性，都只是由于它的对象的存在，由于人化的自然界，才产生出来的。"① 丑感也是这样，对于不能感觉丑的原始人类而言，丑只是一种潜在的可能性，而不会成为现实的感性存在。人必须首先在人生实践之中形成鉴别美丑的感觉能力，丑才可能从混沌的世界之中分离出来，这种感觉能力就包含在马克思所说的"五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物"② 的论断之中。

德国思想家阿多诺认为："丑的事物的确是一个历史的和中介的范畴（historical and mediated category）。该范畴或许是在古风艺术向后古风艺术过渡时期出现的……原始崇拜对象的面具与画脸所体现出来的古代丑，是对恐怖的实体性模仿，一般散布在忏悔的形式之中。随着神秘的恐怖性逐渐淡化与主观性的相应加强，古代艺术中丑的特征变为禁忌的目标（尽管这些特征原本作为强化禁忌的载体）。继主体及其自由感形成之后，和解的思想随之产生，丑也随之展露出自己。"③ 从阿多诺的论点中我们可以看出，丑本来包容于原始人的宗教活动，表现的内容是对于神秘世界的恐惧，产生的基础是主体尚处于蒙昧状态，自我意识没有充分觉醒。只有当人从蒙昧状态中觉醒以后，当文明

①《马克思恩格斯全集》第 42 卷，人民出版社 1979 年版，第 126 页。

②马克思：《1844年经济学哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第 42 卷，人民出版社 1979 年版，第 126 页。

③ 德 · 阿多诺：《美学理论》，四川人民出版社 1998 年版，第 84～85 页。

的曙光出现以后，主体与客体在观念上逐渐开始分离，丑的真实面目才日益暴露出来。对于未知世界，原始人既抱有恐惧，也把它作为顶礼膜拜的对象，这是他们当然还谈不上区别对象的美与丑。只有当“人的本质客观的展开”达到一定的丰富程度，即人从完全的宗教意识中逐渐解脱出来以后，人才逐步地具有了区别美丑的感觉能力。这种感觉能力形成的标志就是把原先作为自己崇拜对象的图腾或神像转变成了美的或者丑的对象，并进一步在人生实践之中逐渐形成了衡量美丑的标准。这个标准主要包括形式律和自由律。即凡是在形式上和谐并能够表现人的自由创造力的对象或者显现自由人生境界的实践行为，就是美的；反之，则是丑的。

（二）“丑”的理论的历史学考察

古希腊时期关于形式律所指的形式并不是认识论层面上所习惯使用的与内容相分离的形式，而是一种有机形式，即包含着内容的形式，主要表述为比例、匀称和适度。例如，赫西奥德在《神谱》中讲：“对任何事情，不要有太多的要求；在人类的一切活动中，适度是最好的。”早期毕达哥拉斯学派也将与适度相近似的“秩序”和“匀称”看作美的本质，反之，“无秩序”和“不匀称”和不符合尺度的则是丑的。斯托拜乌在其文集中记载到：“要是任何东西越过了尺度，最令人感到快感的东西，也变成最令人厌恶的东西。”①又如，在古希腊时期，亚里士多德特别欣赏“体积与安排”的美，认为美的主要形式是秩序、匀称和明确性。正是由于形式是与内容不可分离的，所以，赫拉克利特说：“最美的猴子比起人来还是丑。”② 德谟克利特也讲：“身体的美若不与聪明才智相结合，是某种动物性的东西。”③

古希腊时期审美实践活动中体现出来的自由律主要表现在审美标准所包含的人本主义精神，即美与丑的区分不仅是由于对象的物性不同所致，而且是人参与其中的结果。所以，在智者运动中，普罗泰戈拉提出了“人是万物的尺度”的著名命题，他认为：“人是万物的尺度，是存在者如何存在的尺度，也是非存在者如何非存在的尺度。”④ 因而“没有任何东西或是完全美的或是完全丑的，只是那掌握并区分它们的准则使得一些丑一些美”（《论辩集》）。对于智者的美丑观黑格尔有一段很精辟的评价：“智者们说人是万物的尺度，这是不确定的，其中还包含着人的特殊的规定；人要把自己当作目的，这里包含

①引自《苏格拉底以前学派残篇》第2卷，商务印书馆1980年版，第92页。

②柏拉图：《文艺对话集》，人民文学出版社1983年版，第183页。

③德谟克利特：《著作残篇》，转引自《古希腊罗马哲学》，生活·读书·新知三联书店1957年版，第111页。

④柏拉图：《泰阿泰德篇》。

着特殊的东西。在苏格拉底那里我们也发现人是尺度，不过这是作为思维的人，如果将这一点以客观的方式来表达，它就是真，就是善。”① 苏格拉底否定了七种关于美丑的定义，这七种定义又可以大体分为四类，即把美丑等同于具有美丑性质的事物、行为、对象的功用和快感与不快感，进而说明美丑的产生就在过程之中，具体地说，美产生于灵感创作之中，而言下之意丑则是与灵感隔绝的结果。虽然苏格拉底对于美丑的看法主要是在否定中表述出来的，并且，仍然带有上帝的影子（他的“美自身”有很浓郁的神秘色彩），但他已经意识到美丑不在主体或客体本身，而是把视野投向美丑的产生过程，投向了人的目的性，这是很了不起的。而我们认为，一旦美丑从物性和主观性中开始分离出来时，就意味着美丑在哲学意义上的产生。

从古希腊的审美实践活动具体地看，虽然丑经常与美相提并论，但传统美学思想的主流是论述和研究美而不是研究丑，研究丑远不及研究美所达到的深度和广度。也就是说，在某种意义上丑只是作为美的对立面而附带提出的话题，丑还未成为一个独立的审美形态，还不是一个严格意义上的审美范畴。之所以会出现这种情况，大体上有两个方面的原因。

首先与古希腊民族高度崇尚美的社会风气有密切关系。选美普遍存在于古希腊社会生活的各个方面，祭神、出征、庆典、游行都穿插着健美比赛的内容，与健美以及战争相关的是在希腊民族中对于锻炼身体的舞蹈和体育的重视，以至于在希腊人中，培养完美的身体成为人生的主要目的。正是这种崇尚完美的精神，促进了希腊雕塑、绘画等的高度发展和繁荣。

其次与希腊风中美善统一的观念密切相关。因为受现实生活中崇尚美的风气的影响，希腊多数的哲学家尤其是柏拉图和亚里士多德，都以“美”来论证他们的形而上学理论，并且在论证中把美和善看成了一个事物的两个方面。正如狄金森在《希腊人的生活观》中所讲到的：“美的观念和善的观念的融合，是希腊人的艺术理论的核心观念。”② 他们甚至把美和好的德行联系到了一起。例如，亚里士多德的学生塞奥弗拉斯特曾经讲述过这样一件事情：斯巴达人要求他们的国王缴纳罚金，因为他娶了一个矮小的女人，而大家认为这个矮小的女人无论如何生不出一个伟大的国王。又如，柏拉图在《卡尔米德篇》中夸耀其先人和继父的美貌，认为这美貌与后代的德行之间有必然的联系。既然美是与善统一在一起的，那么，在希腊人的观念中，丑也就必然含混地与恶相关。丑恶的东西也就无法成为人的审美对象。这样的观念几乎成为贯穿西方

①黑格尔：《哲学史讲演录》第 2 卷，商务印书馆 1960 年版，第 62 页。

②狄金森：《希腊人的生活观》，伦敦 1924 年版，第 204 页。

美学的唯一的正统思想，一直到克罗齐还说：“我们不认为有丑，只承认有反审美的，或不表现的，这永远不能成为审美的事实的一部分，因为它不是审美的事实的一部分，因为它是审美的事实的对立面。”①

但是，尽管古希腊人保持了“正常的儿童”（马克思语）所具有的赤子之心，而且正如歌德所说的：“在所有的民族中，希腊人的生活之梦是做的最好的梦。”但并不意味着希腊人的生活中只有阳光与鲜花、浪漫与和谐以及自由创造的无限遐想。正如我们在前文所论述的，希腊文明作为一种典型的海洋文明，商业、渔业、航运业的发达以及远征的光荣梦想掺杂进了许多对于命运的畏惧和抗争，所以，他们的健康不仅是对于美的向往和崇尚，也包含了对丑的敏感和把握。他们并没有把丑从自己的世界中完全排除出去。朱光潜说：“古希腊关于林神、牧羊神、蛇神之类丑怪形象的描绘，也都证明造型艺术并不排斥丑的材料。”② 这种说法还是符合事实的，也符合我们对于丑脱胎于原始图腾崇拜的论述。只不过希腊崇尚美的风气削弱了他们对丑的关注、把握和创造。由此可见，一是丑在整个审美活动之中不占据主要的地位；二是在整个希腊的语境中，形而上意义的美与审美意义上的美还是有所区别的。比如，亚里士多德在《形而上学》中就将审美意义上的美与和道德行为相关的善作了明确的区分，他说“善与美是不同的”，因为“善永远在行为中，而美则在不运动的事物中也可以找得到”③。所以，在希腊人创造艺术丑的过程中，虽然主要的标准是审美标准，而不是脱离审美而独立的审丑的标准，但在审美的标准之中，丑不仅是与美相比较而存在的，而且，也和道德伦理行为有关的恶做了一定的区分。亚里士多德在《诗学》中讲：“喜剧是对于比较坏的人的模仿，然而，‘坏’不是指一切恶而言，其中一种是滑稽。滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害，现成的例子如滑稽面具，它又丑又怪，但不使人感到痛苦。”④

（三）“丑”作为审美形态的形成

首先，对于丑的忽视既有西方社会历史的原因，也有着美学自身的规定性的影响。从这个角度看，丑上升为一种审美形态乃是美学发展的结果。

在西方美学史上，古希腊开创的经验主义和理性主义的哲学传统对于美学学科的性质和任务的认识实际上产生了深远的影响。美学学科的独立以 1750

① 克罗齐：《美学原理》，作家出版社 1958 年版，第 82 页。
② 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社 1979 年版，第 315 ~ 316 页。
③ 亚里士多德：《形而上学》，商务印书馆 1959 年版，第 265 页。
④ 亚里士多德：《诗学》（贺拉斯《诗艺》合印本），人民文学出版社 1962 年版，第 16 页。

年鲍姆加登著《美学》一书为标志，鲍姆加登认为，人类的心理活动既然可以分为知、情、意三个部分，而研究知性或理性的有逻辑学，研究意志的有伦理学，那么研究情感，即相当于混乱的“感性认识”的也应该有自己专门的学科，所以，他使用“美学”（Asthetik，音译为埃斯特惕克）一词来给这种专门研究人类感性认识的新学科命名，意即感性学。鲍姆加登强调的是从认识论（或知识论）出发来对于艺术和美进行研究，所以，他认为“美学的目的是感性认识本身的完善（完善感性认识）。而这完善也就是美。据此，感性认识的不完善就是丑，这是应当避免的”。从这个前提出发，他认为，“感性认识也有同样多的丑、错误和令人讨厌的瑕疵，这些必须加以杜绝，（它们）或者在思想和事物之中，或者在各种思想的相互联系中，或者在表述中”①。鲍姆加登的这种观点很容易让人以为他把丑完全排除在了美学之外，其实不然。鲍姆加登是把认识论意义上的美丑与审美活动中对象的美丑区别开来，他排除的是认识论意义的丑，即感性认识中的丑，因为，在他看来，这种丑是与感性认识的完善相对立的，也就是不符合他对于感性认识“完善”概念内涵的定义（即思想的相互一致、秩序的一致和各种符号的内在的一致），但这并不意味着丑的事物不可以成为审美对象，因为对于“丑”的感性认识完全可以与对于“美”的感性认识同样具有感性的属性，他看到了在现实生活中，“丑的事物本身可以被想象为美的，而美的事物，也可以被想象为丑的”②。但说到底，这种区别美丑的观点实际上还是西方传统观念的延续，即在认识论的层面上让美吞并或者改造了丑，即在审美活动中，丑之所以成为一个具有审美价值的对象，或者归因于审美创造化丑为美的结果，或者归因于审美评价主体性。也就是说丑的价值并不在其自身，而在于它衬托了美，在一定程度下可以转化为美，或者可以使人透过丑的现象看到或联想到美。

对于第一种情况，早在亚里士多德那里就讲到：“事物本身看上去尽管引起痛感，但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感，如尸首或最可鄙的动物形象。”③ 布瓦洛也在其《诗的艺术》中认为诗人凭借其生花妙笔“能将最惨的对象变成有趣的东西”。在西方美学中比较典型的例子还有对于丑与崇高关系的研究。博克就“承认丑（虽然它正好是美的对立面）与崇高是部分一致的”④。对于第二种情况罗丹有一段很有名的议论：“自然中认为丑的，往往

①鲍姆加登：《美学》，文化艺术出版社 1987 年版，第 20 页。

②鲍姆加登：《美学》第 1 卷第 24 节，此节为前注译本所删除，见《西方美学史料选编》（上卷），上海人民出版社 1987 年版，第 695 页。

③亚里士多德：《诗学》（贺拉斯《诗艺》合印本），人民文学出版社 1962 年版，第 11 页。

④鲍桑葵：《美学史》，商务印书馆 1985 年版，第 265 页。

要比那认为美的更显露出它的‘性格’，因为内在真实在愁苦的病容上，在皱蹙秽恶的瘦脸上，在各种畸形与残缺上，比在各种正常健全的相貌上更加明显地呈现出来。既然只有性格的力量才能造成艺术的美，所以常有这样的事，在自然中越是丑的，在艺术中越是美。在艺术中，只是那些没有性格的，就是说毫不显示外部的和内在真实的作品，才是丑的。”①

其次，在西方古典美学产生和发展的过程中，美学的主流显然是研究审美，而绝非审丑，丑由被抛弃和规避到受到人们的普遍重视，进而上升为一种审美形态、一个美学的范畴，是与美学自身对于丑的价值逐渐由否定到接纳再到认同结合在一起的。

对于丑的产生问题的研究不仅包含我们在上文中所论述的丑在生产实践和日常生活领域里是如何产生以及丑的观念如何形成，还包含丑怎样上升为一种审美形态的问题，也就是丑是如何进入人们的审美视野的。从逻辑上讲，丑与美相比较、相对立而存在，所谓“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”讲的就是生活中正反相互对比、相互映衬的现象，那么由此推论，无论是美丑的观念还是作为存在意义上的美丑或者审美形态的美丑也必然是同时出现的。但从历史的发展过程看，丑的产生又是一个相当复杂的问题。因为，历史并不总是以逻辑和理性的方式发展的。从现代意义上讲，丑与美是对立依存的一对范畴，但这并不能够说明在人类文明进化的每一个阶段上，丑都必然与美处于同等重要的位置。从历史发展看，也不能认为在人类审美实践活动尚处于初始状态时，就已经包含着等量齐观的审丑意识在内了，更不能认为这种审丑意识已逻辑地成为了审美意识的一个有机组成部分，因为这种看法中显然有主观臆断的成分。

再次，审丑不等于审美，至少，审丑的加入使得审美活动趋向了复杂化。审丑与审美的分化趋势在西方是随着基督教的衰微而出现的。准确地说，在文艺复兴以后，随着“人的发现”，上帝的世界不再被人们视为真实的世界，人们的思想开始由对于上帝的深信不疑转向了对于人自身的理性的崇拜。在理性的照耀之下，上帝的神话开始破灭，但丁在《神曲》中描写的地狱就是现实生活中丑的折射。当上帝只是作为信仰对待而被悬置时，世界就失去了原先的统一和谐性，开始向美与丑的两个极端分化，丑的出现不仅是审美的内容，更主要的或首先是人的一种现实生活的写照。雨果在《〈克伦威尔〉序》中表达了一种美丑并赏的审美观：“她会感到，万物中的一切并非都是合乎人情的美、她会发现、丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，丑怪藏在崇高的背后，美

①罗丹：《罗丹论艺术》，人民美术出版社1987年版，第23～24页。

与恶并存，黑暗与光明相共。"①基于这样的观念，他在《巴黎圣母院》中描写出了一系列表现其美丑辩证思想的艺术形象，如神甫浮罗诺、敲钟人卡西莫多和卫队长巴比等。而他的戏剧《欧那尼》上演时，更是让凶杀、恐怖和死亡充斥着舞台。然而，我们可以看到，从文艺复兴到 19 世纪中叶，丑虽然日益被美学或审美实践所重视，但丑仍然没有从审美中独立出来，进而转变为审丑。也就是说丑的意义还在于它可以转变为美或者衬托和强化美。拿但丁来说，他不仅在《神曲》天堂篇里盛赞贝雅特里齐的美，而且还借贝雅特里齐之口，说出了他对于美的看法："一切事物，其间都有一个互相的秩序；这种秩序就是使宇宙和上帝相像的形式。"②雨果也说："滑稽丑怪却似乎是一段稍息时间，一种比较的对象，一个出发点，从这里我们带着一种更新鲜更敏锐的感受朝着美而上升。"③

最后，1853 年，罗森克兰兹出版了《丑的美学》一书④，明确提出，丑虽然"不在美的范围之内"，"但又始终决定于美的相关性，因而也属美学理论范围之内"。他认为："如果艺术不想单单用片面的方式表现理念，它就不能抛开丑。"虽然他也说"吸收丑是为了美而不是为了丑"，但罗森克兰兹与雨果们的区别在于他是从丑对于美学的必要性上来论述丑的。简而言之，罗森克兰兹对于丑的研究有以下几个方面的贡献：（1）他把丑明确与美对立且并列起来，指出丑"不在美的范围以内"，但与美一样，同"属于美学理论的范围"，并提出"丑的美学"的概念与"美的美学"相对应，认为"丑的美学所遵循的方针和美的美学很相似"。（2）丑不仅是作为提高美的衬托物而被接纳到艺术中来的，因为"美是一种明确的、积极的和独立的东西"，"并不需要任何衬托物或黑暗的背景"。（3）他提出艺术创作中虽不可美化丑，"因为这样做无异于在反叛之上再加上欺骗，适足使它更加可厌"，然而，在表现丑时，"又必须使之服从美的一般法则，如对称、和谐、比例和富于个性的表现的力量等等法则，以便使之'理想化'。这样的理想化的结果并不是和缓或盖住它的丑，恰恰相反，而是突出了它的富于特征的和本质的轮廓"。这是"理想化"，并非"美化"，而是用"美的一般法则"突出丑的一般特征。这是艺术表现丑的基本原则。（4）他顾及了艺术表现丑的效果，即有可能削弱、消除丑的令人不快之感。他说，"在这样做的时候，必然要产生某种不良的后

①雨果：《〈克伦威尔〉序》，见《雨果文集》第 17 卷，河北教育出版社 1998 年版，第 35 页。
② 但丁：《神曲》，人民文学出版社 1983 年版，第 361 页。
③雨果：《〈克伦威尔〉序》，见《雨果文集》第 17 卷，河北教育出版社 1998 年版，第 40 页。
④参阅鲍桑葵《美学史》，商务印书馆 1985 年版，第 512 ~ 522 页。

果。令人不快或讨厌的细节中的非本质的东西被消除了，正像在平凡的美的再现中，非本质的迷人的东西被消除了一样。”我们认为，罗森克兰兹的《丑的美学》不仅是第一部专门研究丑的美学专著，而且也标志着丑从此真正成为了一种特殊的审美形态，它是对于现代丑学的开启。

二、荒诞的产生

荒诞的产生与丑一样，有着深刻的社会根源与哲学思想基础。

（一）从哲学意义上审视荒诞

从哲学认识论角度看，荒诞是社会、自然、人三者之间矛盾的必然产物。矛盾是普遍存在的，而这种矛盾的普遍性决定了任何事物都可以一分为二，也可以合二为一，是对立面的统一体。然而，矛盾论的基础实际上是对于理性和逻辑的充分肯定，即一方面，人从自己的理性出发，能够建立普遍有效的价值体系，并能够以人为中心，判断世界的是非、真假、美丑；另一方面，人凭借严密的逻辑体系，能够得心应手地对于事物进行概括、判断和推理，并进一步演绎或归纳出真理性的论断。但是，事实上，无论是历史上还是现实中人类的知识体系，都必然存在着种种局限性，在这些局限性的制约之下，人类对于矛盾对立面的双方界限的划定往往是含混不清的，而且很难确定这种划分的正确性。恰恰相反，人类很多情况下，认识的局限性导致了行动的盲目，导致了矛盾统一体内部对立面双方的相互转化或者相互混淆。换言之，无论在历史上还是在现实中，人类追求真善美、鞭挞假恶丑的结果并不一定真正能够达到真理的显现，反而可能会由于认识和行动的盲目性，导致真假不辨、善恶不分、美丑颠倒，于是，荒诞得以产生。

（二）广义的荒诞实质是人的异化和局限性的表现

人永远是处在历史中的人，永远有历史的局限性。在人类极为多样复杂的实践活动中，这种局限也时时会表现出来，导致人的本质在对象化过程中发生的某种扭曲和异化。荒诞可以产生于一种人生的现实境遇，也可以表达人对于某种生活场景的特殊感受，即荒诞感。它既可以蕴涵在喜剧之中，也可以包含于悲剧之内。但荒诞不同于悲喜剧，区别在于：荒诞出现在悲喜剧被人们理直气壮地当作正剧的时候，出现于喜剧人物和悲剧人物的生存状态在认识上被主体确认为理所当然而在现实中又变为一种常态的时候。例如二战期间德国青年对于希特勒的极端崇拜和疯狂追随，当时，德国国内泛滥的是不假思索的爱国主义，其实质就是纳粹法西斯运动，这是极具荒诞性的历史事件。

（三）在不同的历史时期，荒诞具有不同的具体意义和内涵

古希腊时期，柏拉图因为强调灵魂与肉体的分离，于是把人分为九等，其

中最完美的人是放弃世俗欲望，追求道德净化的爱智慧者、爱美者或者诗神与爱神的顶礼者，因此，当他看到在《荷马史诗》中天神与普通人一样具有各种各样的性格缺陷，也会嫉妒、贪婪和报复时，便感到荒诞，尽管他被《荷马史诗》所深深打动，但他仍然认为诗人是一些不配进入理想国的人。柏拉图的荒诞感来自于理式与自由的矛盾，来自于现实生活中的爱和诗与他的理想境界中禁绝欲望、纯而不杂的爱和诗的巨大差异。基督教兴起以后，在中世纪西方社会，荒诞的基本内容是与宗教中不恰当的禁欲主义对于人性的扭曲和异化。《十日谈》收集了大量描绘僧侣纵欲放荡的作品，揭示的就是这种类型的荒诞。

文艺复兴之后，随着人文主义的全面发展和资产阶级登上历史舞台，天赋人权、自由、平等、博爱的思想开始深入人心，一切以人为中心，以人的需要和满足为衡量一切的价值尺度，宗教在理性面前逐渐退到幕后，科学技术的进步和社会契约的形成在最大限度上显示了理性的强大生命力。然而，当人与神的关系淡化的同时，人与人、人与物的关系却远远没有如同人们幻想和预设的那样理想与和谐。资本主义生产关系的确立，决定了人与人的关系成为了雇佣与被雇佣、盘剥与被盘剥的关系；拜金主义的流行前所未有地腐蚀着人们的灵魂，工作变成了谋生手段，劳动异化的程度越来越高，所有的一切都说明仅仅依靠理性的确认并不能解决一切实际问题。近代意义上的荒诞于是应运而生。而且，理性与知识相联系，产生了真正意义上的近代科学，同时也产生了对于科学的迷信，以为科学可以解决所有问题，可以使得人类摆脱所遭遇的一切窘境。事实却向相反的方向发展。科学的发达固然把人们带入了大工业时代，生产力有了大幅度的提高，人的物质生活也有了明显的改善；但与此同时，人类对于机器的依赖、机器对于人的束缚与日俱增，本质与现象分裂、动机与结果背离导致人们的荒诞感普遍化。从人类发展的角度看，伴随着人类文明的进步，非理性与异化的程度本应呈现递减的态势，事实却恰恰相反，这本身就是典型的荒诞现象。由此，引发了西方社会对于理性的怀疑。尼采和克尔恺郭尔的哲学就是理性怀疑论的代表。

（四）荒诞作为现代意义的哲学、美学范畴的形成

虽然我们认为，从广义的角度剖析荒诞，荒诞现象与荒诞感可以出现于不同的时代，但严格意义的荒诞却是一个现代意义的哲学和美学范畴，是一种在一定程度上反映西方现代社会实质的客观存在状态。之所以这样说，不仅因为西方现代社会具备荒诞得以滋生的哲学土壤和社会根源，甚至可以说荒诞在一定程度上已经融入到了现代性之中。20 世纪人类在科学技术领域取得重大成就、物质生活极大丰富的同时，所面临的种种危机不仅没有因此而递减，反而

在许多领域里动摇着人类理性的基础，动摇着人类对于未来的根本的信念。

两次世界大战、二战时针对犹太人的种族清洗、核冬天的到来、人口爆炸、环境污染等等，固然给人们的生活以及心灵留下难以泯灭的阴影，让人们感受到社会历史荒诞的一面；人与人之间不能沟通，物质对于人性、人格的扼杀和扭曲使人对于现实充满了恐惧，而最严重的是人的存在本身具有了根本的荒诞性，不仅世界不合理，而且存在本身也变为无理由了，在一定程度上，人变成为“非人”，丧失了自我。存在主义哲学认为，世界是荒诞的，人的存在也是荒诞的。存在个体各有自己的思想、意志和欲望，有着与别人无法沟通的主观性，这就导致了人与人之间产生了不可避免的冲突和斗争，外在于个体的世界成为了个人存在的“阻力”；罪恶和丑无处不在，世界没有了中心、主宰和理性，人变成了孤独的流浪者，在荒诞而冷酷的环境中备受痛苦而无能为力。因此，死亡和永生变得毫无意义，人生成为一种多余，从而使荒诞变成了唯一的真实。在这种情况下，荒诞的实质表现为本质与现象的分裂、动机与结果的背离，其最具有代表性的特征就是非理性和异化。荒诞派戏剧、荒诞艺术与存在主义哲学只不过是荒诞现实的缩影和荒诞意识的集中体现而已。

人变为“非人”的真实含义包括三个方面。

第一，是人不再是全面体现人的本质的人，即人失去了自身的类的特性。这种类的特性马克思在《1844 年经济学哲学手稿》中把它归纳为两个方面：(1) 自觉，指人具有自我意识，这种自我意识在人的生命活动中表现为“目的”和“反思”两种基本形态；(2) 自由，既指人的生命活动具有超越本能需要的间接性，又指人的生命活动能够按照任何物种的尺度和需要来生产。①

第二，是人失去了在西方世界中所继承下来的本质，失去了终极关怀的基础。西方哲学从古希腊开始到近代社会为止，始终贯穿着本质先于存在的思想。也就是说人的个体的存在不能改变人类整体的本质。古希腊时，人的本质来自永恒的理念，中世纪时人的本质来自于对上帝的皈依，文艺复兴之后，人的本质是人可以思想，是人所具有的内在的理性，近代社会人的本质是人的情感与直觉。随着帝国主义时代的到来，人的价值体系显示出了从未有过的混乱，或者，更准确地说，是传统的价值体系已经被打碎，而新的价值体系却没有建立。西方的哲学家开始认识到不是本质先于存在，而是存在先于本质，没有超越个体的抽象一般的人，只有活生生的单个存在的个人，首先是存在，然后在存在之中人才获得自己的本质。但假定人的本质仍然是传统的理念的分有或上帝的光辉照耀、或者是人的理性或者感性，那么，所有这些可以称为终极

①参阅赵宪章主编《马克思主义文艺美学基础》，南京大学出版社 1992 年版，第 76～79 页。

的东西或有价值的东西，在新的时代都已经被打碎了，人再也没有什么可以依赖，人类成为了世界当中孤独的浪子，虽然自由，然则荒诞。在这样的境遇之中，荒诞与自由的核心是人类对于失去终极关怀的恐怖。因为，失去终极关怀，就意味着人失去了自己的本质。

第三，荒诞之所以与自由结合为一体，是因为西方在工业社会中建构起来的所谓自由只是哲学意义的消解权威与核心的结果，是一种观念形态的自由，而并非现实的人生的自由。恰恰相反，在现实的资本主义之中，由于“物”占据了绝对统治的地位，人的生命价值是以占有和支配“物”的数量来衡量的，而且，自动化的生产方式把人牢牢地捆在了机械上，从而造成社会对于个人价值的绝对忽略以及人与人关系的冷漠，这样，自由成为“虚无”的表征，也就成为了荒诞的居所。

荒诞，作为一种具有现代性的哲学、美学范畴，正是在这一社会文化背景下形成并得到强化的。

三、丑与荒诞成为特殊审美形态的基本原因

（一）丑成为特殊审美形态的基本原因

从罗森克兰兹著《丑的美学》到20世纪中晚期一百多年间，是丑上升为审美形态的主要时期，我们寻找丑成为审美形态的基本原因，主要考察的就是这个时期的人生实践、哲学转变和审美活动的发展变化。

如前所述，从人生实践的角度看，审美是一种特殊的人生实践，广义的美是一种特殊的人生境界的对象化和感性显现，它理应包括作为审美形态的丑在内。因为：

首先，在审美这种人生实践中，人能够相对全面而自由的占有自己的本质。但人的本质力量对象化的过程不仅包含有肯定性的一面，同时也包含有否定性的一面；而且人的审美价值尺度正是在否定、肯定和否定之否定的过程中得以确立、得以发展的。所以，审美活动本身必然地包含对美的发现、欣赏、创造与对丑的揭露、鞭挞和摈弃两个侧面。

其次，美在过程中，美不是作为物化形态的结果存在于现实世界之中，而是在审美实践中不断形成和发展的，离开了审美活动，离开了审美主体和审美对象中的任何一方，都无所谓美丑。

第一，审美活动、审美主体和审美对象都是具有一定局限性的，因此，就决定了美不是纯而又纯的东西，审美对象也不是与现实世界相分裂的孤立的对象，审美主体更不是一成不变的抽象的、永恒的人，丑也就必然会与美一起进入到审美实践之中。从宏观角度看，把丑排斥在外的审美实践是不完整的审美

实践，把丑排斥在外的审美对象是具有局限性的审美对象，把丑排斥在外的审美观念是一种狭隘的审美观念。

第二，美作为一种特殊的人生境界的对象化和感性显现，从存在论的角度看，一方面固然是与丑相异或相对的，但如前所说，人生境界也分层次，也有高低，有道德、天地境界，也有自然、功利境界，其中也包含丑的因素，在特定意义上，丑也可以显现为一种人生境界。此外，即使是把丑作为美的对立面来看，对于丑揭露、鞭挞和摈弃当然也是体现美的人生境界的另一面。

第三，劳动作为人生实践最为重要的组成部分，也是审美形态形成和发展的非常重要的创造力和推动力。人类的劳动从本质上与动物的活动不同，它应当充分发挥人的本质力量，按照美的规律来塑造物体，但由于大工业时代的到来，人的劳动在更严重的程度上失去了它应当具有的自由、自觉的性质，以至于人的劳动具有了很大的异化性，在这种情况下，它虽然还能够创造美，但创造美的工作受到了不同程度的破坏和阻碍，丑之所以成为一种审美形态，与劳动的异化有密切的关系。可以说，丑是人类异化劳动的感性存在状态和结果。

第四，在这一百多年间，西方哲学、美学也发生了翻天覆地的变化，理性主义的思辨哲学和美学从统治地位上被推倒在地，代之而起的是非理性主义、个人主义、实用主义、心理分析等哲学、美学思潮，而所有这些后起的哲学、美学都为丑冠冕堂皇地走进审美领域奠定了思想基础。

第五，艺术作为人类主要的审美实践方式、主要审美成果以及重要的审美对象，在这一百多年间变得面目全非，不仅在艺术创作中包含了大量对于丑的描绘和创造，而且，呈现出了以丑代美的趋势，客观上为丑形成一种特殊的审美形态奠定了现实基础。

在上述丑上升为审美形态的五个原因中，前两个是贯穿于整个人类审美历史之中的，只是为丑的产生提供了一种可能性；同时，又决定了丑与其他的审美形态之间存在着千丝万缕的联系。下面作简要分析：

人的本质力量对象化是一个去伪存真、弃恶扬善、褒美贬丑的过程，在这个过程之中真善美与假恶丑实际上不仅是相互对立的关系，也是相互依存的关系，在一定意义上讲，没有假恶丑就没有真善美，反之亦然。具体到审美实践中来看，人类创造美的过程也是一个否定丑的过程。例如，没有假恶丑的存在，就不会产生悲剧美和喜剧美，也不会有崇高与优美的区别。我们首先考察一下悲剧和喜剧。恩格斯认为悲剧是历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现这一基本矛盾的展现，也就是说悲剧人物的理想与人生实践具有既合理性和正义性的一面，也具有非现存性的另一面。在两方面之间产生了巨大的矛盾冲突，即我们所说的悲剧冲突，悲剧冲突就是悲剧人物的理想及实践与现实

中强大的丑恶力量的冲突。冲突的结果是悲剧人物在现实的丑恶力量的压迫和摧残下遭致不幸，形成了悲剧命运。如果在悲剧中没有作为反面力量的假恶丑，悲剧人物就失去了性格力度，悲剧冲突就失去了存在基础，悲剧结局也就根本不会出现，悲剧最终会解体。换言之，正是因为作为反面力量的假恶丑的存在，才产生了把“有价值的东西毁灭给人看”（鲁迅语）的悲剧。与悲剧不同，喜剧之所以存在，是因为喜剧人物的特殊的人生实践既在实质上没有合理性，也不具备历史发展的必然性和存在的必然性，所以，在与真善美的较量中，这种人物不仅以丑陋或者滑稽的面孔出现，而且，处于被揭露和嘲弄挖苦的境地，从而构成了喜剧性。所以，丑是作为审美形态的悲剧与喜剧所不可缺少的方面。

我们再看丑与崇高及优美的关系。在西方美学史上，博克在把崇高作为一个美学范畴引入美学时，已经注意到了丑与崇高的关系，他认为，丑虽然是美的对立面，但与崇高有着密切的关系，甚至是部分一致的关系，因为，崇高以痛感为基础，而能够引起人痛感的现实就往往也是令人不快的，从心理效应上讲与丑的心理效应非常相似，丑也是一些给人痛苦与不快的东西。博克的这种观点被康德接受下来，康德也是以痛感为基础去理解崇高的，他认为崇高感由人的恐惧所产生，而对象之所以能够引起人的恐惧感，是因为它具有“无形式”和“粗野”的特点，所以康德对于这类对象的概括所用的词语就是“丑陋”（grasslieh）。谢林也认为同一外形可以既是丑的也是崇高的。黑格尔则认为崇高是理念与形式的分裂，是“一种表达无限的企图，而在现象领域里又找不到一个恰好能表达无限的对象”①。代表这种情况的艺术就是象征型艺术，黑格尔把这种情况称为不充分的表现，其特点就是丑与怪。车尔尼雪夫斯基对黑格尔的观点进行了具体分析，他认为“观念压倒形象”的结果只会产生一些“丑的或模糊的东西”，他一方面指出“丑和模糊这两个概念都与崇高的概念完全不同”，另一方面又看到二者之间的联系，认为“如果丑的东西很可怕，它是会变成崇高的”，“模糊朦胧也能加强可怕的或巨大的东西所产生的崇高的印象”，“并不是每一种崇高的东西都具有丑或朦胧模糊的特点；丑的或模糊的东西也不一定带有崇高的性质”②。这个看法有一定的道理，说明丑与崇高之间是存在某种内在联系的。

实际上，从博克到黑格尔，在论述崇高的特征时，主要的参照系就是优美，也就是通过比较和研究崇高与优美的差异，来论证崇高与丑的相似之处。

①黑格尔：《美学》第 2 卷，商务印书馆 1979 年版，第 79 页。

②车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，人民文学出版社 1957 年版，第 13 页。

其内容主要涉及三个方面：审美形式、审美心理效应以及观念与形式的关系。从形式上看，崇高与丑都具有不和谐、不完整、扭曲变形的特点；从审美效应上看，崇高和丑都在一定程度上引起人们的痛感；从观念与形式的关系上看，崇高和丑都具有非理性的因素，体现为观念大于形式的特征。因而，崇高和丑都是与优美处于对立的位置。

我们认为，从人生实践的角度看，优美更富于理想性，是自由而和谐的审美形态，而崇高则是在强烈的冲突之中形成的富有力度的审美形态，本身具有很大程度的不自由性，也就必然包含了一定的丑的因素。当然，丑不等于崇高，这倒不仅是车尔尼雪夫斯基所说的可怕与不可怕的区别，而是因为崇高所包含的人类对于理想境界的追求以及强有力的主体意志恰恰是丑所不具备的。即使丑具有了可怕的特征，也只会变成一种恶，而不会成为崇高。可以说丑是崇高得以形成的必要条件，但却不是崇高形成的充分条件。事实上，在美与丑的区别之中，优美得以凸显；在丑与美的矛盾冲突之中，崇高得以形成。

各种审美形态与丑的联系实质上展现的就是历史的或现实的人生状态。无论在历史上还是在现实中，由于人类总是处于由必然向自由转化的过程之中，就决定了无论是审美主体、审美对象还是人的审美活动都是有局限性的。作为审美主体的人，总是处于一定的自然、社会、历史之中，他与自然、社会、历史的关系是一种对立统一的关系，既有融洽和谐的一面，也有矛盾冲突的一面，自然、社会、历史对于不自由的主体而言，既可以是人的本质力量的对象化，也可以是一种异己力量，因此，纯粹的美就必然只是观念形态的东西，美不能把丑排除在审美视野之外。

上述五个原因中的后三个原因，是我们就丑在这一百多年之间最终转变为一种独立的审美形态所进行的分析。首先，审美实践既然如我们所说的，是一种特殊的人生实践，而审美境界是一种特殊的人生境界，那么，丑上升为一种独立的审美形态，就必然有着人生实践的现实根基。在这一百多年之间，正如马克思在《共产党宣言》中所说：“一切固定的僵化的关系以及与之相适应的素被尊崇的观念和见解都被消除了，一切新形成的关系等不到固定下来就陈旧了。一切等级的和固定的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被亵渎了。”①西方的人生实践明显体现出扭曲和异化的特征：

第一，资产阶级革命不仅是在血与火中实现其目标，而且导致了更加深远的影响和连锁反应，如殖民运动、种族灭绝、在全球划分势力范围，最残酷与反人道的当然是两次世界大战，可以说，西方资本主义社会的发达与进步是建

①《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年版，第275页。

立在牺牲人类生命、道德、尊严的基础之上的。

第二，大工业流水线的生产方式以及科学技术的进步虽然带来物质生产水平的极大提高，解放了生产力，但与此同时也助长了两极分化，使得生产的社会化与生产资料私人所有的矛盾日益严重，个人在社会之中的地位以对于财富的占有数量作为唯一衡量尺度，人的生命变得微不足道。人与人之间最重要的关系是物的关系，即相互利用和相互欺诈。如马克思所说：资产阶级“使人和人之间除了赤裸裸的利害关系，除了冷酷无情的‘现金交易’，就再也没有任何别的联系了”①。个人的价值也开始以金钱来衡量，当一个人在公众场合露面时，首先要说明的就是身价多少，而不是他的信仰、道德状况和审美趣味。

第三，随着垄断时代的到来，资产阶级在上升时期所提倡的自由、平等、博爱成为赤裸裸的欺骗，代表着大资本家利益的所谓国家利益、国家安全高于一切，海外扩张、军备竞赛迎来了核冬天，人类第一次掌握了可以毁灭自身的力量，而这种力量等于把人类自己放在了任凭宰割的砧板上，经历了两次世界大战洗劫的西方，又布上核恐惧的阴云。极度的异化导致了极度的绝望，在这种令人厌倦和失望的生活中，丑被人们看成是代表人类本质的东西，审丑成为清醒的表现，而审美传统反倒被认为是一种麻木或欺骗。

其次，与西方现实生活休戚相关的西方美学也相应产生了巨大变化。整个西方现代尤其是 20 世纪哲学、美学中弥漫着的乃是一种反黑格尔倾向，即对于理性的思辨哲学、美学大厦的瓦解和否定。这种瓦解和否定可以上溯到叔本华、克罗齐、柏格森和尼采，也相应地成为萨特、加缪、弗洛伊德、海德格尔哲学的灵魂，甚至也可说是其他一些哲学、美学流派如形式主义、原型批评以及解释学、现象学等的理论基础。西方现代哲学和美学正是从反黑格尔的理性主义及思辨特征开始其理论建构的，现代西方人文主义美学主要的特征是反理性，西方现代科学主义美学主要的特征是反思辨。反理性的核心内容是对于人的改造，即把黑格尔之前的理性的社会的人改造为非理性的生物学意义上的个人，把人的本质等同于“自我”的生命或者其他一切非理性的心理功能，如叔本华、尼采的唯意志论、克罗齐的直觉论、柏格森的生命哲学和弗洛伊德的泛性欲论以及萨特、海德格尔的存在主义哲学和美学。西方现代科学主义哲学、美学主要以主观经验主义和逻辑实证主义为思想基础，实质上否定的是西方哲学的形而上学传统，沿着自然主义、实用主义和分析哲学等方向前进，以否定前黑格尔时代的先验论和统一性。无论是现代人本主义还是科学主义都动摇着人们传统观念，使传统意义上的哲学转向现实的人生和个人生存状态，以

①《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1995 年版，第 274 页。

求在对于新时代作出新的解释，为人们提供着选择的多样可能。肯定人的非理性特征，否定世界的统一性、普遍性和有规律性，反过来强调个别性、偶然性和单纯的经验性，实际上是在哲学、美学中抽去了传统的所谓美的永恒性的内核，从而拉开了诗意世界与现实世界的距离，并使现实世界的狰狞面目在哲学和美学的层面上凸显出来。

在哲学和美学意义上丑的凸显首先表现在对于人的生存本质的基本看法上，即把丑看作是人生的本质。在这一点上现代人本主义哲学、美学家可谓大同小异。小的差异表现在具体的观点和论述有所不同，在那里叔本华和克尔恺郭尔那里，是认为现实之所以丑恶，人生之所以充满焦虑、绝望和孤独，是因为上帝对人的抛弃，所以，叔本华认为，只有通过唯意志的体验和修炼，才可以化解主客观之间的矛盾并超越灵与肉的冲突；克尔恺郭尔则认为要想认识上帝就必须忍受痛苦。到尼采那里，则干脆宣布“上帝死了”，人只有通过强力意志来唤起生命力，人生虽然注定是痛苦的，但也正是在痛苦和抗拒痛苦中，人才能实现生命的价值。萨特与加缪则把丑与荒诞结合起来，强调存在与虚无的关系。透过这些不同的具体观点，我们可以看到，在现代人本主义哲学和美学家的视界里，生命和世界已经没有了现实的和谐和美，这就为丑成为审美形态奠定了思想基础。

最后，丑形成一种特殊的审美形态，不仅由西方现代社会的基本状况和西方哲学、美学的跨时代变化所决定的，而且，丑在事实上已经在西方审美实践活动中占据了极大的比例和极其重要的位置。我们只要简略地回顾一下西方现当代一百多年间文学艺术所发生的重大变化，丑在审美中所获得的重要性也就不言自明。

在绘画领域，戈雅《战争灾难》，描绘了野兽化的人类；德拉克托瓦《萨达那帕拉之死》被当时的评论家看作是混乱和堕落的作品；还有 19 世纪西方美术史不能越过的凡·高，他的《包扎耳朵的自画像》画出的丑陋和恶心，以及在他被送进疯人院以后作品中所使用的阴郁的色彩，其实，表现的正是整个令人痛苦不安的人生。马奈的《奥林比亚》展出时被称为色情“母猩猩”和“丑八怪的艺术”；杜尚画出了长着胡须的蒙娜丽莎，杜布菲用混合手段在画布上胡乱涂抹出了所谓“饱经世事的墙壁”，莫奈描绘了印象中惨淡的日出；还有惊世骇俗的毕加索，无论是他的“蓝色时期”所描绘的贫困潦倒的穷人还是“粉红色时期”描绘的马戏团演员，或者“分析立体主义时期”创作的形象支离破碎的作品，都已经不是表现传统意义的美，而是一定程度上对于丑进行审视的结果。

再看一下文学。在诗歌方面，艾略特 1922 年写出了《荒原》，以古代圣

杯的传说和当代生活相互交错，写出了第一次世界大战以后，弥漫于西方社会的厌倦、失望和恐惧。还有擅长于描写充满残忍和原始暴力的动物世界的诗人休斯，喜欢打乱一切固有的感觉而追寻生命直觉而写下《地狱一季》的兰波，以及父母皆死于纳粹集中营的诗人策兰所写的描写战争经历及人的异化的作品。最具代表性的当然是写出《恶之花》的波德莱尔。总之，我们可以转用诗人叶芝所作并刻于他墓碑上的诗歌："用冷眼瞧人生，瞧死亡。骑士，跨过去！"不错，的确有一批现代诗人是冷眼瞧人生与死亡的，但已经失去了骑士的浪漫风情。在小说创作上，我们也可以列出长长的一串善于描绘丑的作家作品的名字，如陀斯妥耶夫斯基的《二重人格》、《白痴》，卡夫卡的《变形记》，乔伊斯的《尤利西斯》，劳伦斯的《儿子与情人》，戈尔丁的《蝇王》，马尔克斯的《百年孤独》，等等。戏剧里这样的例子也举不胜举，在此从略。

在现代乐坛上，真正开启反理性和反思辨先声的音乐流派不是19世纪末到20世纪初先锋派音乐，而是20世纪初出现在欧洲乐坛的表现主义音乐、十二音音乐和第二次世界大战后的序列音乐。先锋派音乐是指在德国以瓦格纳为首的晚期浪漫主义音乐和法国以德彪西为代表的印象派音乐，这种音乐放弃了传统的浪漫主义音乐对于人间矛盾的表现以及哲理性的玄想，而直接表现为瞬间的印象，用朴实自然的音调和丰富的和声色彩连续，以取代传统功能和声的动力性展开，从而减弱了音乐本身震撼人心的力量，以感性的官能的美取代音乐思想情感的强度和深度。如果说反理性和反思辨在其他艺术领域是已经出现以丑代美的趋势的话，那么，音乐显然是慢了一拍，它瓦解理性和思辨的方式是以自然的优美取代传统音乐中人为的崇高和对于命运的思考。表现主义音乐则正好与印象派相反，它不是以满足感官愉悦为目的，而是追求感官的刺激和对于直觉的夸张，强调表现非理性的潜意识冲动，所以，在形式上反对和谐，创造非逻辑、非均衡的音乐结构，形成的音乐风格就是尖锐、剧烈和刺激，这种风格当然不是优美，但也绝非崇高，隐于其后的正是现代意义上的丑。

科学主义在音乐领域的翻版是十二音音乐和序列音乐，虽然从表面上看，这两种音乐本身与审美活动中的美丑迭替没有直接的关系，但在深层意义上瓦解了传统的音乐美。因为，就十二音音乐而言，它从根本上抛弃了传统大小调的自然音响体系，利用半音音阶中所有的十二个半音，由作曲家自由选择各音按序排列构成乐曲的"基础音列"，音列中任何音都可以改变八度位置，但除非音列中所有十二个音都已经出现过，否则，任何音都不能重复。基本的音乐形式有"基础音列"、转位形式、逆行形式和逆行转位形式四种，由这四种形式又可以派生出四十八种组合，从而使这种点线结合的音乐构成方法形成一种严密的作曲体系。在十二音音乐的基础上，二战后形成了更加复杂系统的序列

音乐，序列音乐的目标在于使音乐作品完全摆脱作曲家的情感和思想控制，成为纯粹意义上的抽象“音响”。实质上，十二音音乐和序列音乐是开了音乐进入技术生产的先河，削弱了音乐的独创性，电子音乐和电脑音乐就是在此基础上发展出来的，当音乐进入机械复制的时代，就必然构成对传统意义上音乐美的颠覆。

综上所述，丑之所以在西方现代社会逐渐形成一种新的特殊的审美形态，是西方现实人生、哲学、美学以及西方审美实践合力的结果，是西方走出古典世界所选择的反传统的道路必然归宿。

（二）荒诞成为特殊审美形态的原因

荒诞作为审美形态与西方现实生活中的荒诞现象既有联系又有本质的区别。可以说现实中的荒诞是荒诞审美形态得以产生的社会历史根源，而荒诞审美形态是对现实中荒诞的人生实践以审美的方式所作的否定、批判和反思。

在一般的人生实践的层面上，荒诞并不能被指称为审美形态，而只能是一种人生的异化形态，只有当荒诞成为被解剖、批判和反思的对象，也就是在荒诞之中包含了新的价值取向时，荒诞才可能从原初的人的异化蜕变为审美形态。所以，我们说荒诞之所以成为一种特殊的审美形态，不仅因为荒诞的产生具有深刻的社会历史根源，更主要的是西方哲学尤其是存在主义哲学对于荒诞的清醒认识，并且艺术家以创造荒诞的艺术形式来反抗荒诞和追求自由以及人所应当具有的人性和激情。可以说荒诞艺术对于现实生活中荒诞的批判以及在荒诞艺术中所包含的哲学反思直接构成了荒诞的审美价值。荒诞艺术原先主要指西方现代派艺术中的一个戏剧流派，即荒诞派戏剧，它兴起于 20 世纪 50 年代末 60 年代初。1953 年，贝克特《等待戈多》上演成功，使荒诞戏剧红极一时。最初这一流派还被统称为先锋派戏剧，到 1961 年英国马丁·埃斯林的名著《荒诞派戏剧》一书问世，荒诞派戏剧的名称才固定下来，流传开来。我们这里所说的荒诞，虽然与荒诞派戏剧以及存在主义哲学有关，但它已远远超出戏剧的范畴，也不仅是一种哲学思想，而是上升为一个普遍的深刻的重要审美形态。这一点就像悲剧、喜剧由戏剧现象上升为审美形态一样。

荒诞之所以成为特殊的审美形态，首先是因为再创和重现荒诞作为一种审美活动方式是以一种特殊的实践方式显示其特殊的存在价值。从某种意义上说，这种创造与重现不仅是一种批判的武器，更是一种武器的批判。正如前文所述，西方对于荒诞的反思建立在对于历史的拨正和对于现实的批判基础之上，而对于现实的批判实际上几乎是所有审美实践活动所必然包含的内容。因为审美实践本身是一种特殊的人生实践，这种实践与一般的人生实践虽然是相互包容的关系，但审美实践又总是与一般的人生实践保持着一定的距离。问题

在于在传统的审美实践之中包含着统一的人的生存价值观念，这种价值观念无论是永恒的理念、上帝和神性还是人的理性与尊严，在客观上都支撑着审美实践的意义，使所有的审美实践最终指向对于终极关怀的关注，这种对于终极关怀的关注最终使得传统的审美形态在肯定与否定、普遍性与个别特殊性、必然性与偶然性、世界与自我等种种对立统一的关系中得以建构起来。而这种终极关怀在存在主义哲学看来，恰恰是非常虚幻的。重现与再创荒诞却不同，审美实践失去了终极关怀统一性的基础，因为，荒诞不仅是一种现状，也包含着西方哲学所意识到的人作为存在者所无法回避的尴尬。存在就是本质，没有脱离存在而完满自足的本质。而到了当代西方，存在的一般表现是荒诞，人类审美实践不应该对这种荒诞给予认同，而是应该反抗荒诞的人生现状。重现和再创荒诞就是一种有效的反抗。当审美实践完全成为对于现实人生的反抗时，其实它反抗的就不仅只是一种现存的人生状态，同时，它也反抗着积淀下来的传统。正如加缪在《西西弗的神话》中讲到的："一个哪怕可以用极不像样的理由解释的世界也是人们感到熟悉的世界。然而，一旦世界失去幻想和光明，人就会觉得自己是陌路人，他就会成为无所依托的流放者，因为他被剥夺了对失去的家乡的记忆，而且丧失了对未来世界的希望，这种人与他人生活之间的分离，演员与舞台之间的分离，真正构成了荒诞感。"①

其次，荒诞成为一种特殊的审美形态，既然与人通过审美实践活动来反抗现实社会的荒诞境遇密切相关，那么，实际上，荒诞审美形态的出现在一定程度上把审美实践与人生实践的距离拉近了。在重现和再创荒诞过程之中，审美活动仿佛时刻提醒着人们只有诗意的生活才是真正的人的生活，这种生活显然不同于一般的异化了的人类生活，一般的异化的生活在荒诞哲学的观照中，并不仅仅是指物质世界对于人的扭曲，更主要的是包括了从古希腊开始的西方形而上学传统所赋予生活的虚幻的终极价值，当这种价值大厦倒塌以后，追问生命意义就失去了可能性和必要性，连追问本身也变得毫无价值可言，取而代之的是生命本身的问题。当审美实践与生命实践在很大程度上相重叠时，审美的地位就超过了宗教，审美在这种情况下甚至会呈现出取代宗教的趋势。正如萨特所说："文学把你投入战斗；写作，这是某种要求自由的方式；一旦你开始写作，不管你愿意不愿意，你已经介入了。"② 而所谓介入，则是艺术家通过创作，对于社会生活中的各种问题产生作用，或揭露，或反抗，或批判，总之，通过这种个体的行动，重现和再创荒诞以消解世界秩序的方式达到了对个

①加缪：《西西弗的神话》．生活·读书·新知三联书店 1987 年版，第 6 页。

②《萨特研究》，中国社会科学出版社 1981 年版，第 24 页。

体加以确认的目的。既然世界的本质是虚无，个体就必须在敢于正视这虚无并承担荒诞和绝望之中显示他的勇气和自由。所以，荒诞之中的个体成了荒诞世界的独行侠，他不接受先验的理性和神秘的上帝，却以自己的行动（即使是没有意义的行动）证明了自己的存在，同时也证明了自由、激情的存在。而这行动本身是丰富而具有生命性的，它成为人们从荒诞世界中脱身的道路和方法。

最后，荒诞之所以成为一种特殊的审美形态，实际上还有一个深刻的内在原因，就是重现和再创荒诞，从表面上看是反理性的和反传统的，但实质上仍然是西方理性主义之树上结出的果实。荒诞能够成为荒诞的前提不仅是因为荒诞存在，而且人还必须清醒地认识到荒诞的实质。正是基于这样一种理性的认识，荒诞艺术作品多数在标榜个性、提倡自由、呼吁选择和赞美超越的同时，辛辣地揭露现实，并在审美实践活动中创造出了艺术作品富于个性的有意味的形式。例如萨特作品《苍蝇》中的奥利斯特不愿受任何本质、理念、规则和习俗的限制，从主体出发，自由地创造自己，并担负起由自由选择所造成的一切后果。加缪的《局外人》表现了现代人的荒谬感受。萨特《恶心》的主角洛根丁的“恶心”不仅是一种生理现象，而且富有哲学意味，是对自己存在的厌恶感的发作。显然，这一切都基于对荒诞现实的清醒认识和理性反思；而且，荒诞艺术创作包含着一种倾向，即重视作品的思想意义与内涵，反对形式主义、表现主义、纯粹艺术和纯粹的审美态度以及享受态度。重现和再造的荒诞中，个人所处的基本生存状态是畏惧、焦虑、苦闷和孤寂，所有这些都可以归入海德格尔所说的“烦”，而海德格尔认为，个人正是在“烦”之中，才能领会到自己的真正存在也才能超越自己的界限，达到对世界、他人和未来的超越。海德格尔没有能够回答个体何以超越自己的“烦”，他只是认识到“凡没有担当起在世界的黑夜中对终极价值的追问的诗人，都称不上这个贫困时代的真正的诗人”①。既然没有可以依靠的现实力量使人超越，就必然产生一个悖论：人们不能证明上帝的存在，但仍可以期待上帝的存在。因此，我们认为，荒诞作为人的特殊的审美实践，实际上就是在否定之中建构其审美价值的，也正是通过否定荒诞才作为特殊的审美形态得以确立。

① 海德格尔 1966 年 9 月与《明镜》杂志记者的谈话，见《明镜》 1976 年第 23 期。

第三章 中国古代的基本审美形态

中国传统文化在数千年的发展过程中，形成了独特的文化精神、意识形态和价值取向，产生了丰富的艺术门类和艺术成果，在此基础之上，出现了大量的审美形态和审美范畴。如前所述，中国古代的审美形态与西方的审美形态相比，具有鲜明的差异，这是双方不同的现实生活基础、审美实践活动、人生境界、思维模式、语言特征以及文化精神所决定的。总的来说，中国古代的基本审美形态大致具有两个方面的特征：一方面，它们都具有综合性。也就是说，中国古代的审美形态，大都是生命状态、社会实践、人生境界和审美活动等各个层面的结合，无论是我们将要讨论的中和、神妙、气韵和意境，还是其他一些审美形态和审美范畴，比如气象、神采、风骨、兴趣、意味、神韵等等，无不包含着上述各个层面的内容。另一方面，它们相互之间都具有渗透性。也就是说，中国古代的审美形态和审美范畴，既非常丰富，又高度统一，很难找出截然不同、毫无关联的两个概念；究其原因，在于它们都是共同的现实土壤和文化资源的产物，而最根本的原因在于，它们都包含着中国所特有的朴素的辩证法的思想核心。

如何归纳中国古代的审美形态？前人的说法不少，但都缺乏统一的标准和逻辑框架。而且，一般都移用西方的传统说法，对本民族的美学遗产重视不够。由于中国古代对审美形态的论述大多散见于诗论、画论、文论之中，因此，理顺其逻辑系统就是发掘中国古代审美形态学的当务之急。但如何理顺？方法和途径很多，涉及的材料更多，难免使人无处下手。我们认为，如果从道的高度来加以认识，似乎会产生一个较为统一的逻辑框架。当然这种逻辑框架与中国古代美学范畴的演进应该是一致的。

应该首先从哲学的高度加以寻本溯源，然后再从美学史中加以归纳和厘定。其原则是，某一形态理论的最具有概括性和影响力的说法，在后来的文化传播和实际影响中是否具有一贯性和传承性。据此，中国古代的一些著名的道论值得我们重视。北宋著名哲学家张载在他的道论《正蒙·乾称》中指出：

> 道则兼体而无累也，以其兼体故曰一阴一阳，又曰阴阳不测，又曰一阖一辟，又曰通乎昼夜；语其推行故曰“道”；语其不测故曰“神”；语其生生故曰“易”。其实一事，指事易名耳。

此话的意思比较明白。其“兼体”即指统一、统括；其“推行”即运行；其“生生”即变化不已。用在审美形态上，“道”生阴阳刚柔之美，生优美、壮美，生悲剧、喜剧，生庄、生谐。“道”兼综各体，是合而为一、对立统一的，因此，自有“中和”的特点。“道”又生虚实、空灵、意境，具有艺术的素质。“神”表玄妙不可捉摸、神韵、妙品、神品之类，具有神妙之功。“易”指变化，气韵生动、“境生象外”等，皆属此意，可谓一生二，二生三，三生万物之生生不已。不仅意境因为“言有尽而意无穷”而使意蕴生生不已，就连二十四品、三十六品等都属于此类。

张载哲学是对儒家哲学的继承和发展，同时兼具儒道两家哲学特点，《乾称》又是对《易经》的解说。《易经》中的思想兼综儒道，老、孔、孟、庄等均有对阴阳、神、化的论述，因而，无论从哲学传统，还是从美学史表现来看，都可以认定阳刚、阴柔，虚实空灵、神妙，气韵生动、境生象外等作为中国古代审美形态的合理性。当然，张载所言中国古代之“道”并非都能直接统摄一切审美形态，像一些更具风格特征和体裁样式的审美形态就难以直接纳入道的一统之中。但无论如何，“道”作为规律、真理、原则、方法和最高本体，其统摄审美形态的作用是不可动摇的。

需要说明的是，这里选择中和、神妙、气韵和意境为中国古代最基本的审美形态，并不是说它们就能涵盖所有的中国古代审美形态及其历史演变的全貌，而是因为：第一，中和、神妙、气韵和意境作为基本的审美形态，都是贯穿中国人生实践的最为基本的范畴，是中国人的人生所追求的理想境界，而不仅仅是属于艺术论的范畴，也就是符合普适性和贯通性原则。第二，这四种审美形态虽然从范畴的起源上说有迟有早，其中中和和神妙的范畴形成与成熟得最早，气韵次之，意境最后且带有总结性质。但追本溯源，四种审美形态不仅从精神实质上是贯穿中国审美实践发展历史全过程的，而且，从范畴发生学的角度看，也都具备起源早而又不断有所发展的特征，也就是我们所说的贯通性和源远流长性。第三，这四种审美形态都具有一定的代表性、概括性和兼容性，可以在一定程度上包容或者扩充进其他的范畴。例如，中和的精神实质在意境，进而在阴阳、虚实、动静、文质、风骨、隐秀等中国美学的范畴中都有所体现。再如神妙，在气韵、神韵、神采、神形、美妙、意境等方面也无不体现自身。同样，气韵和意境也都具有中和的和谐和神妙的言不尽意之意蕴。

如果从人生境界与审美形态的联系来看，以上四种形态也是各有所表。中和，可以看作是中国古人的处世之道，代表一种生存智慧，是审美中的一种生存境界。神妙，可以看作是中国人的理想境界。气韵，可以看作是中国人的运

行之道，是一种人生的超越境界。意境，可以看作是中国人的艺术境界。本章拟从这四个基本形态出发，对中国古代审美文化作初步的理论梳理和概括，从中寻求中国古代美学思想的逻辑线索。

第一节　中和

一、“中和”的基本内涵

正如先秦时期极少出现复合词一样，“中和”跟“道德”、“精神”、“性命”等一样实际上是两个单纯词“中”和“和”的组合。

“中和”是儒家美学的重要概念。最早见于《礼记·中庸》：

> 喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。

这里的“中”是指对立的两个因素或两个极端的中间。对于“中”的重视反映出中国人最根本的思维模式，这就是，首先要从天地“大本”的高度认识“中”的地位，达到与天地同样的自然而然的状态，这是天人合一的思想；其次是要从喜怒哀乐的对立中求统一的思想。

这里的“和”是指感情的发作必须有节制，从而达到和谐、顺遂的境界而不是矛盾和斗争的状态。其实，“和”的本义是在与“同”的对照中确立的。《国语·郑语》中记载，西周末年的周太史伯说：“夫和实生物，同则不继。以他平他谓之和，故能丰长而物归之；若以同裨同，尽乃弃矣。故先王以土与金木水火杂，以成百物。是以和五味以调口，刚四肢以卫体，和六律以聪耳……声一无听，物一无文，味一无果，物一不讲。”显然，这里的“同”是单一的意思，“和”则是多样的统一或矛盾统一。

后儒在解释中和时，直接将中和与天地之道相并举。汉董仲舒《春秋繁露·循天之道》：“天地之美恶，在两和之处，二中之所来归而遂其为也。……中者，天之用也，和者，天之功也，举天地之道而美于和。”可见，中和概念已超出了伦理意义而具有哲学高度和美学意蕴。唐代的孔颖达《礼记正义》在解释中和时指出：“喜怒哀乐之未发谓之中者，言喜怒哀乐缘事而发，未发之时，澹然虚静，心无所虑，而当于理，故谓之中。发而皆中节谓之和者，不能寂然而有喜怒哀乐之情，虽复动发，皆中节限，犹如盐梅相得，性行和谐，故云谓之和。中也者，天下之大本也者，言情欲未发是人性初本，故

曰天下之大本也。和也者，天下之达道也者，言情欲虽发而能和合道理，可通达流行，故曰天下之达道也。”

从后儒对中和的解释中，可以看出这样两点美学思想：一是保持天地本然状态的境界思想，二是矛盾统一的和谐思想。前者在《乐记》中被表述为“大乐与天地同和”，后者在《论语·八情》中有“乐而不淫，哀而不伤”的说法，在《毛诗序》中有“发乎情而止乎礼仪”的要求。从而形成源远流长的儒家中庸美学思想。一般美学史家注意到了中和的中庸美学思想和矛盾统一的和谐思想，但往往忽视了中和的天地本然境界的美学思想。

作为审美形态，中和具有明显的哲学思想的贯通性和影响力的持久性和广泛性。中和的矛盾统一的和谐思想不仅贯彻于整个儒家思想中，而且也与整个中国古代思想包括道家的辩证思想相沟通，具有很强的涵盖性。中和与西方的典雅、和谐等审美形态通约，又对中国的悲剧形态产生了明显的影响。中国悲剧的大团圆结局在思想意识上就基于这种中和的美学思想。

二、中和的文化渊源和思想基础

（一）中和的文化渊源

中国文化是多种区域性文化汇聚、融合的结果。据现有的考古发现，在中国 34 个省、市、自治区中，多处有人类化石出土，有旧石器遗址约 300 处，新石器遗址 7 000 余处。这说明，在中华大地的各个区域，很早就有人类在那里活动，如北京人、山西丁村人、湖北长阳人、吉林安图人、云南丽江人等；他们创造了形态各异的文化，如仰韶文化、龙山文化、河姆渡文化、良渚文化等。① 这些文化之间，相互交往、斗争、融合，到公元前 2500 年左右，在中原地区就已经形成了较为统一的华夏文化。

不可否认，这些文化之间的融合并不是“和平的牧歌”，在此期间和在此之后的年代里，都发生过大量战争。我们当然不能信奉后世儒家对“三代之世”的美化，因为尽管在夏朝时已经出现中央共主与四方侯国的政治关系，并且在商朝和周朝维持下去，这种关系肯定不能始终都是和平的。但是，也应该看到，一方面，战争本身乃是文化融合的激烈形态；另一方面，战争也是平息侵略和暴虐、获取和平的必要手段。比如，在春秋时期，出现了诸侯争霸的局面，但是，其原因乃是当时东周天子的“共主”的尊严衰颓，诸侯内部篡就不断，诸侯之间争斗不息，又有异族入侵，于是就有

①参见阴法鲁、许树安主编《中国古代文化史》第 1 卷，北京大学出版社 1989 年版，第 9 15 页。

“霸业”兴起。“所谓霸业，是要把当时诸夏侯国重新团结起来，依旧遵守西周王室规定下的封建制度和封建礼节，对外诸侯间不得相互侵略，对内禁止一切政权的非法攘夺。”①“春秋时期的霸业，论其实际，是向着两个方面同时并进的，一方面是朝向和平，另一方面则朝向团结。和平与团结，本是一种要求之两面。”② 到了春秋时期，中国古代文化达到了一个高峰，中和也在中国文化精神中占据了主导地位。当时的一般趋势，是重和平，守信义。在外交上，往往赋一首《诗》（指《诗经》中的作品），写一封信，便解决了政治上的绝大多数纠纷。“春秋时代，实可说是中国古代贵族文化已发展到一种极优美、极高尚、极细腻雅致的时代。”③ 这种优美、高尚、细腻雅致的文化精神，由孔子作了较为充分的总结，并把它视为政治、礼教、艺术和人格修养的理想；而这种文化精神呈现于审美文化，就是中和的审美形态。

（二）中和的思想基础

中和是各种对立的、有差异的因素的统一，而使这些因素达到统一的思想基础，就是阴阳、五行的观念。所谓阴阳，就是认为世界上的所有事物都是由相互对立、消长的因素构成的，除了《周易》、《老子》之外，在《国语》中也有阴阳观念的记载。而所谓五行，就是以金、木、水、火、土为五种最基本的元素（很难说它们是物质元素还是精神元素），构成了万事万物，《国语》、《左传》和《尚书》等典籍都有大量记载。阴阳、五行的观念，与世界上其他古代文化发源之时的一些观念一样，是古人为了认识和把握世界的结构和运行规律，在长期的观察和实践中归纳出来的、他们所认为的最基本的东西。在阴阳、五行的基础上，自然、社会、人生都可以排列在同一个序列，尽管有对立、有差异，但是它们彼此之间有着沟通和统一的基础，也就是有了使它们达到中和的基础。

中和的另一个也是最深刻的思想基础是天人合一的思想。天人合一，是中国古代儒家、道家及各家共同具有的思想观念。它包括道家的人效法天地、天地与我并生思想，儒家的天地人合一，人与天地参，知天、事天、乐天、同天思想，以及后儒的天人相副说、天人感应说等，不仅形成了中国古人的世界观，而且也造就了他们的人生境界。这种人生境界支配着效法天地，崇尚自然、追求和谐的审美形态的生成。

①钱穆：《中国文化史导论》，生活·读书·新知三联书店 1988 年版，第 28 页。
②钱穆：《中国文化史导论》，生活·读书·新知三联书店 1988 年版，第 30 页。
③钱穆：《国史大纲》（上册），商务印书馆 1996 年版，第 71 页。

三、中和的审美特征

（一）中和的审美特征首先是强调适度

第一，情感的适中。

孔子评《诗经·周南·关雎》，称其“乐而不淫，哀而不伤”①，这成了后世诗歌评论的一条重要标准。《礼记·中庸》说：“喜怒哀乐未发谓之中，发而皆中节谓之和。”它们都是主张，无论在现实生活中，还是在艺术创作和审美活动中，都要对情感加以一定的节制。

从某种意义上说，对于情感的节制，是人类文明进步的一个表现。原始人在情感上还和动物相似（现在很多人倾向于认为动物也有它们的情感和情感的表现方式），有了情感，无论喜、怒、哀、乐，立即就会充分表现出来，而有文化的人就会有所节制；古代的贵族与较淳朴的平民（中外皆然）之间的差别，也表现于前者的行为标准对情感的公开宣泄更有节制。这也说明，中和的审美形态，是中国古代文化形成之初的必然产物。

另外，情感可以说是推动人们进行艺术创作和审美活动的最主要的动力：

> 人喜则斯陶，陶斯咏，咏斯犹，犹斯舞。（《礼记·檀弓》）
>
> 诗言其志也，歌咏其声也，舞动其容也。三者本于心，然后乐器从之。（《礼记·乐记》）
>
> 诗者志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。(《诗经·大序》）

因此，中和要求对于情感有所节制，也就是要求从根本上自觉把握艺术创作和审美活动，使得它们既能起到表达和宣泄情感的作用，又不为情感所驱使，甚至造成情感的失控、泛滥，从而使人达到一种宁静、舒畅的愉悦。

第二，人格精神的和谐。

如前所述，中国古代的审美形态，大都具有综合性，是人生境界、社会实践和审美活动等各个层面的结合；中和作为最基本的审美形态，这种综合性就表现得更为明显——甚至于离开了美学之外的其他各个层面来理解作为审美形态的中和，都是不全面、不充分的。

我们知道，孔子有“弟子三千，贤者七十二人”；他教育学生的目的，并

① 《论语·八佾》。

不在于造就某一家学者，乃是在于使之成“人”。[1] 非常值得注意的是，20 世纪最伟大的科学家之一——阿尔伯特·爱因斯坦也提出：“学校应该永远以此为目标：学生离开学校时是一个和谐的人，而不是一个专家。”[2] 孔子和爱因斯坦心目中的“人”以及“和谐的人”尽管有所不同，可是，他们两人在差异极其悬殊的历史环境中，都把培养“人”、“和谐的人”视为教育的使命，足以说明人格精神和谐的重要。

孔子心目中的理想的人格精神，就是中和的人格精神——直道中行、刚柔并济、外圆内方等等。《论语》中较为直接说到中和的人格精神的有：

> 君子周而不比，小人比而不周。（《为政》）
> 质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。（《雍也》）
> 中庸之为德也，其至矣乎！民鲜久矣！（《雍也》）
> 子绝四：毋意、毋必、毋固、毋我。（《子罕》）
> 君子和而不同，小人同而不和。（《子路》）

此外，并非直接说中和的人格精神，但是过者损之、不足者补之的例子，不胜枚举。

第三，人与自然的和谐。

中和的“中”强调的是喜怒哀乐之未发的本然状态。这种本然状态实质上就是天地自然的自然状态。人效法天地自然，人与天地自然达到和谐，这是一切文艺中诗情画意产生的根源。强调人与自然的和谐，这在自然被严重破坏的今天尤显其审美价值。

（二）中和作为审美形态的第二个主要特征，是多样性的统一

这里似乎有必要对“多样性的统一”略加说明。因为波澜壮阔的战争场面，或者狂风暴雨的景象，特别是雄壮的交响乐，也是“多样性的统一”，却显然不是中和的，所以应该对这两种“多样性的统一”加以区别。简单说来，中和的“多样性的统一”，是平和的、宁静的、渐进的，而后者的统一，是激烈的、喧闹的、迅猛的。

说到多样性的统一，很容易想到的，就是通常所说的“五味调和”、“八音克谐”；中国古代文献中，有很多用烹调和音乐来比拟政治的言论。音乐对于中国古代政治尤其重要，中国古代的“礼教”，与“诗教”、“乐教”其实

①冯友兰：《中国哲学史》（上册），中华书局 1961 年版，第 68～69 页。
②爱因斯坦：《论教育》（1940 年），见《爱因斯坦晚年文集》，海南出版社 2000 年版，第 37 页。

是密不可分的。而好的音乐，都是一种乐器所发出的不同乐音以及多种乐器和多种乐音的完美组合。《左传·昭公二十年》中说：

> 先王之济五味，和五声也，以平其心，成其政也。声亦如味，一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也；清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也。君子听之，以平其心，心平德和。

从这段文字可以看出：第一，只有多种因素的相成相济，才能达到滋味、音乐的平和、和谐；第二，滋味、音乐的平和、和谐有助于达到“心平德和”。这两层的基础就在于多样性的统一。

相比之下，《礼记·乐记》说得就更为严重：“大乐与天地同和，大礼与天地同节。和故百物不失，节故祀天祭地。”又说：“乐者，天地之和也。礼者，天地之序也。和故百物皆化，序故群物皆别。”话虽然有些夸张，但是也可以从中抽取合理的东西，那就是：天地之和——以及天地间多种因素之和——才能化生百物。这也就是《国语·郑语》所谓“和实生物，同则不继”的道理。

另外，音乐与中国古代礼教的密切关系，可以说明，中国古代的伦理和礼仪规范，不仅是一种外在的制约，而且融会于性情的陶冶，亦即“寓教于乐”，使之具有审美的性质。而中国古代的伦理和礼仪规范，同样以中和为标准，也同样具有多样性的统一。比如中国古代极为重视的祭祀和宴饮中的礼仪，《礼记》等典籍中都有详细的记载，它们要求器具、食物、装饰、歌舞以及人们的服装、座次、揖让、言谈等都符合一定的规矩，人们在各个方面的和谐统一所形成的一种特殊的氛围中，其乐融融。

（三）中和的最根本、最高层次上的特征，就是天人合一，这是中国审美文化之魂

“天”在中国古代，有多种含义：物质之天，即与地相对之天；主宰之天，即所谓皇天上帝，有人格的天、帝；运命之天，指人生中无可奈何的“命运”；自然之天，指自然之运行；义理之天，指宇宙的最高原理。①“天人合一”中的“天”与上述含义都有不同程度的联系，只是在具体的语境中各有侧重。

正因为天人合一的思想强调的是人与自然的和谐，要求人们避免与天地自

①参见冯友兰《中国哲学史》（上册），中华书局1961年版，第55页。

然的矛盾和斗争，因此，天人合一乃是一种中和的生命观念、思想意识和审美理想。

天人合一的基础，就如前面所说的中和的思想基础一样，是中国所特有的阴阳、五行等观念。从这个意义上说，天人合一是中和的最根本的特征。同时，从“天”的上述各种含义来看，天人合一在内涵的深度和广度上都远远超过了中和的前两个特征，因此，天人合一又是中和的最高层次上的特征。另外，虽然比较完整的天人合一观念，形成于西汉时期，但是它的起源之悠久和影响之深远，也与中和一样，贯穿于中国文化从诞生至今的整个发展过程，是中国审美文化之魂。

四、中和之美在人生与美学上的双重意义

从人类历史的一般发展规律来说，“人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等；所以，直接的物质的生活资料的生产，从而一个民族或一个时代的一定的经济发展阶段，便构成基础，人们的国家设施、法的观点、艺术以至宗教观念，就是从这个基础上发展起来的”①.但是，这并不就是说，人的生活、生产实践与艺术、审美活动是截然分开的——这样的理解就把真理僵化了。实际上，审美活动本身就是一种特殊的人生实践，它主要是一种精神的活动；而一个民族或一个时代的人们的精神活动必然会受到他们的“吃、喝、住、穿”等基本活动和生活、生产实践的巨大影响。况且，众所周知，中国文化是非常“早熟”的文化，就是在“直接的物质的生活资料的生产”还较为落后和低下的历史阶段，中国的国家制度、意识形态和文化艺术等各个方面就已经有了较为充分的发展，达到了较为成熟的地步。从先秦时期流传下来的很多古代典籍都充分说明：中国文化很早就形成了生活、生产实践和艺术、审美活动紧密相连、彼此不分的特点。这种特点又由于早熟的、较为完善的意识形态和艺术理论而得到强化，也一直保持在中国古代文化的历史发展过程之中。

正如上文所述，中和这一审美形态，与中国人的基本思维模式和中国文化的形成密切相关，它是在具体的艺术、审美活动中形成的，同时也是古代中国人对宇宙规律和生活、生产实践活动进行观察和总结的成果。中和之美在中国人的人生和美学上都具有非常重要的意义。

首先，如前所述，中和是中国古人的人生境界感性显现，表现为对天地境界的贴近和对和谐的生存样态的向往，本身就具有生活和审美的双重价值。中

①《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1995年版，第776页。

和之美不仅是中国古代审美活动中的理想和基本标准，而且也是伦理实践中的理想和基本标准。换句话说，中和之“美”，同时也就是中和之“善”。中国人在人生实践和审美活动中，都以节制、和谐为理想状态，自觉避免出现一些过度、过激的情感和表现方式，这是中和最根本的处世特征。而且，中和作为“美”，它在审美活动中形成并积淀下来、成为一种美学理想之后，不像公共道德、法律制度那样，以各种带有不同程度的强制性的方式，迫使人们遵守、执行，而是融化于中国人的血肉之中。人们普遍怀着一种欢喜、愉悦的心情，自觉、主动地在人生实践和审美活动中创造和寻求中和之美——同时也造就了中和之善。

其次，中和的基本内涵和审美特征包含着对立因素的折中、调和，包含着多样性的统一，因此，中和之美在人生和美学上的意义也表现为在这两方面的活动领域，都善于容纳、吸收新出现的、外来的对立因素和有差异的因素，不断进行调整，达到新的中和状态，使之焕发出新的生命之光。可以说，中和是古代中国人在特定自然环境和历史现实中的生存智慧的一种体现；中国文化之所以延续数千年而不绝，乃是因为中国文化在漫长的发展过程中，不断融合了很多民族文化的优秀成果，也融合了一些外来文化（比如来自印度的佛教），这些都应该部分的归结于中和的文化精神和美学理想。

最后，中和是一种整体效果，一种在整体上均衡、和谐的状态。因此，在人生实践和审美活动中的中和之美，就是要求注重整体，不允许有某个局部过于突出，使得整体反而为之黯淡，更不允许有某个部分与整体格格不入，破坏整体的统一；如果出现这种不和谐的情况，就会对它进行适当的调整，使之服从整体的中和之美的需要，或者为了整体效果的需要而舍弃局部。

当然，中和这一审美形态也有它自身的缺陷。最明显的是，中和之美强调个人情感的和谐、平和，要求个人顺应协调有序的伦理规范，注重整体效果等等，这些方面都偏向于消泯个人的个性和情感的多样化的表达；它们一旦偏离了“中和”的自身规定而走向极端化，就会造成对个人情感的严重束缚，甚至扼杀个性。中和的缺陷在它之后的审美形态中才有所弥补。

第二节　神妙

一、神妙的内涵

神妙是“神”和“妙”的近代组合。在清代画家黄钺的《二十四画品》中作为一种绘画审美形态出现。但将神妙一起连用，更是因为神与妙有着内在

的一致性。

在中国古典美学中，“神”一般是与“形”相对的审美形态。概言之，“形”指外在的形貌、体态，“神”指内在的精神、心灵。在这一对审美形态中，《庄子》用许多寓言来说明“神”比“形”更重要，如说“抱神以静，形将自正”，“神将守形，形乃长生”①。汉代的《淮南子》继承了庄子的重“神”思想，明确提出“神贵于形”的论断：“神制则形从，形胜则神穷”②；“以神为主者，形从而利；以形为制者，神从而害”③；又从具体绘画创作的失败中总结道：“画西施之面，美而不可说（悦）；规孟贲之目，大而不可畏：君形者亡焉。”④“使但吹竽，使氏压窍，虽中节而不可听，无其君形者也。”⑤“君形者”指“神”，“君”是统率、统摄的意思。其举例已经与文艺相联系，为“神”成为一种美学形态敞开了可能性。另外，在“形”、“神”关系中对“神”的强调也为它后来成为中国古典美学中的基本审美形态奠定了基础。而且，在重要性上，“神”超过“形”，这也使“神”这一审美形态已经具有了对于有限之“形”的超越性含义。

在美学史上，“神”具有多种复杂的含义，文论界一般认为⑥，主要有：（1）神明、神灵，多用以说明文艺创作中灵感勃发，宛若有超自然的力量相助。如唐皎然《诗式》：“虽取由我衷，而得若神授。”⑦“有时意静神王，佳句纵横，若不可遏，宛若神助。”⑧杜甫《独酌成诗》：“醉里从为客，诗成觉有神。”（2）描写对象的内在精神本质。唐张怀瓘《书断》：“象人之美，张得其肉，陆得其骨，顾得其神”⑨，是说在画人物的美时，三位画家的不同成就，顾恺之的成就最高，达到了表现精神本质的境界。（3）作者之精神、心灵以及创作中的艺术思维活动，多言创作时精神的专一或精神的自由超越。如刘勰《文心雕龙·神思》中所说的“神与物游”，“神用象通”。（4）作品的内在精神本质。如明焦竑《题词林人物考》：“论人之著作如相家观人，待其神而后形色气骨可得而知也。”清刘大魁《论文偶记》：“神者，文家之宝。文章最要气盛，然无神以主之，则气无所附，荡乎不知其所归也。神者气之主，

①《庄子·在宥》。
②《淮南子·诠言训》。
③《淮南子·原道训》。
④《淮南子·说山训》。
⑤《淮南子·说林训》。
⑥参见成复旺主编《中国美学范畴辞典》，中国人民大学出版社1995年版，第108～109页。
⑦皎然：《诗式·序》。
⑧皎然：《诗式·取境》。
⑨转引自《历代名画记》。

气者神之用。”（5）艺术创作所达到的最高境界。严羽《沧浪诗话》：“诗之极致有一：曰入神。诗而入神，至矣，尽矣，蔑以加矣！”因为“神”具有如此丰富复杂的含义，“神”一直在中国美学上占有重要地位。

大抵“神”的概念在魏晋南北朝时期进入文艺领域，逐渐成为中国古代基本的审美形态。进入古代文论之后，“神”在文艺理论中的含义虽然复杂，但也不外乎艺术创作与欣赏中主体的内在品质、客体的内在品质和主客体结合，即审美中体现的对于“道”的体悟三个方面，并各自在不同的含义下引出许多意义相近的概念来，如神采、神气、神明、神灵、风神、神会、神遇、神与物游等。当然，由于中国古代对物之神与己之神往往混而不分，所以在使用“神”这一审美形态时，其指向往往不仅仅指主体、客体或主客体结合即审美这三者之中的一种，而且要兼有其中的两者或三者均兼。所以，作为中国古典审美形态的“神”的含义就更加丰富复杂，因而也更加有包容性。

“妙”这一审美形态是由先秦道家美学的奠基者老子率先从哲学层面提出来的。《老子》一章：“道可道，非常道；名可名，非常名。无，名天地之始；有，名万物之母。故常无，欲以观其妙；常有，欲以观其徼。此两者，同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。”是说“有”和“无”共同构成了道，道具有玄妙的特征，这种玄妙不可言说。《老子》二十七章：“不贵其师，不爱其资，虽知，大迷，是谓要妙。”此“要妙”即指玄妙的不可言说。范应元《老子直解》：“善人之道如阳和陶物，公而无私，薰然融怡，使人自得之也。一旦洞悟，则默契玄同之真，了无贵爱之迹，自上而下至今，不传之传也。是道也，及其至也，虽智者亦有所不晓。此乃谓道之要妙也。”由此可见，“妙”就是支配宇宙间一切事物发展变化的精微奥妙而又无从究诘的规律。“妙”和“道”联系在一起，所体现的是“道”的无规定性、无限性的一面。而与“妙”相对的“徼”体现的是“道”的有规定性、有限性的一面。正因为“妙”的无规定性、无限性特点，使“妙”这一审美形态超越于有限物象，不拘泥于好看和华美，而是与“道”、“无”、“自然”等有更密切的联系，从而与整个宇宙造化的本体与生命相通。同时，妙的这一无规定性和无限性特点，又与神的那种不可捉摸的超自然性天然地沟通了。章炳麟在《小学答问》中说：“妙有二谊：一为美。《广雅》：‘妙，好也’。一为𣪊……汉世多言微眇。”前一义“好”本身具有通向美学的可能性；后一义“微妙”因其首先指向哲学层面，而后也成为美学领域的概念。作为审美形态的“妙”往往是指一种同“神”相联系的美，如所谓“弹筝奋逸响，新声妙入神”①。

①《古诗十九首·今日良宴会》。

“妙”作为一个脱离了哲学的审美概念，在先秦时代也已出现。《战国策·楚一》：“大王诚能听臣之愚计，则韩魏齐燕赵卫之妙音、美人必充后宫矣。”宋玉《神女赋》：“极服妙彩照万方，振绣衣，被袿裳。”汉代以后，以妙为美，其应用范围就极为广泛了，技艺之美，声乐之美，女色之美，器物之美，书画之美，文学作品之美，自然之美，乃至思维之精，等等，皆以“妙”字相称。到刘勰《文心雕龙·神思》，则指艺术构思了。

因为“神”与“妙”的这种对于有限的超越性，所以当“神”“妙”结合起来时，指善于把握各种各样的审美意象，而不拘泥于某种艺术表现方法，达到出神入化的美妙境界。清初画家笪重光在他的《画筌》中说：“空本难图，实景清而空景现。神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣。虚实相生，无画处皆成妙境。”直接将神妙与意境相沟通。黄钺《二十四画品》则直接把“神妙”作为一个审美形态：“神妙：云蒸龙变，春交树花。造化在我，心耶手耶？驱役众美，不名一家。工似工意，尔众无哗。偶然得之，夫何可加。学徒皓首，茫无津涯。”而在对于书画的艺术品评中，不管是“神妙能”三品之分，还是“神妙能逸”四品之分，神妙均居前两位，也说明了“神妙”作为审美形态的重要性。

二、神妙的审美特征

（一）形而上的超越性

“神”，《易传》曰：“阴阳不测之谓神。”指奇妙莫测之性。另外，因“神”常与“形”相对而言，而“形”指外在之状态，“神”则是内在之精神、灵气。这一特点，是“神”在中国古典美学中的基本含义。由此引申而来的各个概念，如神气、神理等，都侧重于指对象之内在的变幻莫测的属性。而“神”的这一特点，又与中国古代哲学注重对“道”的体悟这一观念关系密切。中国传统精神中特别注重对象内在的精神品质，如人们耳熟能详的《九方皋相马》中的九方皋在相马时连“色物牝牡尚弗能知”，然他却能相出“天下之马”。这是因为他在相马时能“得其精而忘其粗，在其内而忘其外”，也就是说，他只注重马的内在之神而忽视其外在形貌。在中国传统士人看来，当一个人达到这种境地时，他便能“以神遇而不以目视”①，从而与“道”相通相融了。

①《庄子·养生主》。

（二）直觉体悟和内审美①超越

“神”自经庄子强调并从各个不同的角度阐释后，其超越于具体有限对象之“形”的特点成为其最基本的含义。由此引出的许多美学命题也均在此意义上使用。在中国古人看来，艺术创作与欣赏不仅仅是一种愉悦，更重要的是它是通向“道”的重要途径。所以，艺术创作或欣赏中的对象与主体其实就都成为“道”的体现，而“道”本身就是从外在现象中体现出来而又超越于外在现象的世界本体，从而与超越于外在形体之上的“神”沟通，或者说“神”是接近或通向“道”的。“观夫张公之艺，非画也，真道也。”② 所以，无论是主观之神还是客观之神，在古人那里便成为“道”的重要代表或表现。而对于艺术作品中之“神”的理解与体悟，就用一种独特的方式来进行。庄子所讲“以神遇而不以目视”之“神遇”即指悟道不是靠感官的感知和抽象的思辨，而是靠精神的体悟。在庄子那里，“道”既存在于具体物象之中，“有情有信”③；又超出具体物象之外，“无为无形”；感官无法察知，“可得而不可见”；语言无法把握，“可传而不可授”。这至虚的道实质上是一种最高的艺术精神。因此，庄子的“体道”也就是审美。不过，它不是外在感官参与的审美，而是脱离了外在感官的精神性内审美。由此，“神遇”也成为中国古典美学特有的超越外在感官的审美形态。这种“神”处在“道”与“物”之间，超于物和我而达于道，因而带有一定的超验性特征。“神遇”就是不以耳目感知万物，也不用语言和思辨认识万物，而是用精神去体悟世界。在庄子看来，体悟至虚的“道”就必须超越感官印象的局限，做到“于物无视”。这是因为感觉只停留在外在的感官印象层次上，所谓“听止于耳”④ 是也。同时，语言也无法穷尽“道”之精奥玄妙，因为“可以言论者，物之粗也”⑤，“粗”即无关本质、规律和道的方面；又因“心止于符”⑥，即心被语言符号所制约时，就难以体悟道的真谛。因此，若以“神遇”体道，就舍弃了言辨和理性思考而直达道境。可见，神遇不是感官感知，也不是言辩和思考，而是主体在无意识状态下不断解除感性和理性的束缚，来达到对主客两方面的直觉体验，并进而获得高层次美感的心理过程。这种“神遇”的审美特点，在唐宋以后

①内审美指脱离了外在对象、不依赖外在感官的精神性审美，又被称为“无对象审美”、“悦志悦神”型审美。参见王建疆《修养　境界　审美》，中国社会科学出版社 2003 年版，第一编第二章。

②唐符载：《观张员外画松石序》。

③《庄子·大宗师》。

④《庄子·人间世》。

⑤《庄子·秋水》。

⑥《庄子·人间世》。

受中国化的佛教即禅宗的影响，又经发展与“妙悟”的思维方式合二为一。这也是“神”与“妙”在超越性这一点上的融合与互渗。

（三）对外在形式的超越性

神妙的上述审美特性还表现在文艺创作中神和妙对于艺术外在形式的超越即“离形得似”上。

司空图说：“离形得似，庶几斯人。”① “离形得似”，意谓超越对于事物外形的写真，以传达形象之外的精神意蕴。郭绍虞解：“离形，不求貌同；得似,正由神合。”② “离形”，虽然未必能够完全脱离形，但就其不受缚于形，突破形的制约而言，可以更加自由地表现某种理念和精神，从而超然形外，凸显精神。凸显精神，则会使作者获得更大的创作自由，使作品获得更自由的境界。中国古代的写意画、随口诗等自由形式，就不单单是受唐宋以来禅宗的影响，而是与这种主观精神对外在形式进行超越的传统有着更为久远的联系。司空图“超以象外，得其环中”，“不着一字，尽得风流”即与“离形得似”相通。并且，张彦远《历代名画记》提出的“形之外求其画”，欧阳修“古画画意不画形”，苏轼所说“论画以形似，见与儿童邻，赋诗必此诗，定非知诗人”，都与这一观点一脉相承，也都强调的是审美中“神”对于外在之形的超越性。

对于“妙”的这种超越性，又有“不似之似”的说法。清梁同书说：“韦问先生每临帖多佳，能以自家性情，合古人神理，不似而似，所以妙也。”③ “不似之似”，是说不拘泥于形似，而达到神似，而这种神似就能达到“妙”的境地。所以，在超越性这一点上，“神”与“妙”是相通的或者说是一致的。而“妙”的超越性特点也如前述，是老子哲学中所蕴涵的。而到了艺术家、文学家手里，“妙”则得到了进一步的表述。南朝的画家谢赫就说：“若拘以体物，则未见精粹，若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙也。”④ “微妙”即指美妙不可言说。唐代的书法家张怀瓘说：“深识书者，惟观神采，不见字形……欲知其妙，初观莫测，久视弥珍。”⑤ 将神与妙结合起来，揭示书法鉴赏的法门。苏轼说：“求物之妙，如系风捕影”⑥，说明妙的高超和难求。严羽

①司空图：《诗品·形容》，见郭绍虞《诗品集解·续诗品注》，人民文学出版社 1963 年版，第 36 页。

② 郭绍虞：《诗品集解·续诗品注》，人民文学出版社 1963 年版，第 37 页。

③ 《频罗庵论书》。

④ 谢赫：《古画品录》。

⑤ 《法书要录》卷四。

⑥ 《答谢民师书》。

说：唐诗的好处就在于“其妙处莹彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”①，指出诗歌之妙在于有意境，具有言有尽而意无穷的接受效果。但若统而论之，他们都在强调突破有限的外在物象的限制而获得无限的“妙”的境界，也就是强调“妙”作为审美形态所具有的对外在形式的无限超越性。而且正是在这一点上，“神”与“妙”具有相通性，使它们在中国古典美学中成为一组具有密切联系的审美形态，也常常互相连用。

（四）“神妙”具有内在自由性

“神”的基本含义本来就是与外在之“形”相对的，指人的内在的精神。用于审美领域，“神”仍指在冥冥之中支配着万物而又不可捉摸的内在的审美特征，具有很强的内在自由性。张怀瓘说：“状貌显而易明，风神隐而难辨。”② 胡应麟说：“体格声调有则可循，兴象风神无方可执。”③ 通过对比，都凸显和强调的是“风神”这一审美形态的内在自由性和神秘感。

如前所述，“妙”的特点在于体现“道”的无限性，要求超越有限物象，无法用“名言”即概念来把握，更不能用人的外在的耳目等感官来把握。那么，怎么样才能把握、体悟“妙”呢？前举张怀瓘所说只观“神采”，不见字形，久视始得其妙的说法，就是很好的例证。这就是说，要体悟“妙”，不能从外形上着眼，而要从神采上着眼，而神采是内在的而不是外在的。所以，神妙一体所展示的内在自由性也是神妙的重要特征。

三、神妙理论在美学史上的发展演变

“神”本来是人从对象身上感受到的，最初是远古时期人类“万物有灵”思想的延续。而到了艺术创作中，从真实再现对象之物的神，到再现作为人的对象的神，再到作品中表现出作者自己之神，逐步成为中国古代艺术理论的重要概念并包含了越来越丰富的含义。

自从先秦时庄子强调了“神”的重要性之后，魏晋时代的人物品评注重“神鉴”，以“神气”、“神明”、“神姿”、“神理”、“精神”、“风神”论人，使道德评价演变为审美评价。

文艺领域的形神论发端于东晋大画家顾恺之的人物画理论。“顾长康画人，或数年不点目睛。人问其故，顾曰：‘四体妍蚩，本无关于妙处，传神写

①严羽：《沧浪诗话·诗辨》。
②《文字论》。
③《诗薮》。

照，正在阿堵中。'"① 认为凡神处皆有妙，凡妙处皆有神。人物画的重点和难点，也就是它的妙谛就在于传神，而传神的关键是画好人物的眼睛。因此，顾恺之的画论，其中心内容是强调传神，传画中人物之神，亦即客体之神。

顾恺之之后，刘宋宗炳论画山水，虽然并未忽视对山水之形的描绘，但他认为，山水"质有而趣灵"②，"灵"是神的特征，因而无生命的山水也就具有了神性。据此，他还认为，画者要"应会感神，神超理得"。但由于"神本无端，栖形感类"，所以神还需寄托于形，神要通过形来得到表现。他还把画山水的目的归结为使人"畅神"，从而将"神"的概念由人物扩展到山水画。到了北宋，画家邓椿《画继》说："画之为用大矣！盈天地之间者，万物悉皆含毫运思，曲尽其态，而所以能曲尽者止一法耳。一者何也？曰：传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神。此若虚深鄙众工，谓虽曰画而非画者，盖止能传其形而不能传其神也。"他以能否传物之神为划分画与非画的标准，从而将物之神与人之神交融，形成客体之神与主体之神的合一。

因为书法与绘画相通，书论直接受到画论的影响，神作为审美形态，也较早地运用于书法理论。南齐王僧虔《笔意赞》："书之妙道，神采为上，形质次之。"既言"神"，又言"妙"，神与妙相映生辉，由于书法较绘画来说没有摹写的客体对象，所以"神采"就成了与"形质"美相对的更高层次的美。

在文论中，和形相对的"神"这一形态的内涵与画论大致相同。在小说戏曲理论批评中常以"神形俱现"、"传神写照"来称道人物描写，也是这一理论在小说戏曲理论中的表现。

"妙"经过老子和庄子的哲学阐释以后，更多地被用于文艺和审美领域，在历代的诗、文、书、画、词、曲论中频繁使用，如妙悟、妙赏、妙旨、妙境、传神之妙、妙造自然等。

另外，在书画品评中，有神、妙、能、逸等区分，并且都是"神"居"妙"之上。张怀瓘在《书断》、《画断》中始列神、妙、能三品之目，朱景玄《唐朝名画录》始分绘画为神、妙、能、逸四品。为表扬名贤起见，于三品之外，另增"逸品"一种，附在三品之末，这是人品重于画品，并非以画评画。至此，中国古代品评书画总是以神品为第一，妙品居第二，显示出对神妙的高度重视。宋徽宗论画，以法度为主，分神、逸、妙、能为四品，把"逸品"提高一级，在"神品"之下，"妙品"之上。黄休复在《益州名画记》内，列"逸品"为第一，神、妙、能三品均在"逸品"之后，从而使神、

①刘义庆：《世说新语·巧艺》。
②宗炳：《画山水序》。

妙的地位有所降低。中国古典美学中“逸”品地位的提高，是中国古典美学思想在宋代以后由于受到佛教思想影响，从而发生重大转变的反映。

神妙已如前述，至今仍有其不可替代的价值和活力，作为审美形态已经成为当代国人生活审美和艺术审美的基本形态之一。此不赘。

总之，神和妙是相对独立又紧密联系在一起的在今天仍具有强大生命力的审美形态。

第三节　　气韵

一、气韵的内涵

气韵是“气”与“韵”两个单纯词的合成。作为审美形态，首次以复合词的形式出现在南朝画家谢赫的绘画六法之中。谢赫在《古画品录》中说：

> 六法者何？一，气韵生动是也；二，骨法用笔是也；三，应物象形是也；四，随类赋彩是也；五，经营位置是也；六，传移模写是也。

气韵以“气”为基础。气的含义有：（1）宇宙之气，最初是指云气、山川之气；（2）进而泛指一切自然生命之气；（3）特指人的生命之气；（4）又进一步指向体现着内在生命的精神之气，如“神气”、“气势”、“气质”和孟子所谓的“浩然之气”等，并且带有形而上的意味；（5）体现在文艺作品中的生气，如“文气”等。从“气”的这五种含义可见，“气”在中国古代和“阴阳”、“五行”一样，介于物质范畴和精神范畴之间；它流转于宇宙之间，凝聚下来就形成万物，万物消散之后又成为“气”。因此，“气”也是宇宙间的一切事物得以统一的基础，是一切生命得以产生的原初动力，是一切生命得以维系的基本条件。

韵的本意是指和谐的声音；或者，专指使声音和谐的音节的收音，也就是韵脚、韵母。刘勰《文心雕龙》中说：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”“气韵”中的“韵”则更主要是指审美对象在直接提供给主体的形象和形式之中，使人感受到类似于音乐的旋律和节奏所激发起来的不可捉摸的心灵脉动和气质情调。

气韵作为中国古代的审美形态，它与神妙境界有着密切的联系。谢赫在《古画品录》中评画时说：“风范气候，极妙参神。但取精灵，遗其骨法。若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙也。”这与早于他

的顾恺之提出的“传神写照”有一脉相承之处，都主张在有形之外把握无形之美。另外，在南朝时期，人物品藻盛行，“韵”字在《世说新语》中多用于品评人物，如“风韵”、“天韵”、“性韵”、“天韵”、“风韵遒迈”、“风韵迈达”、“风韵疏诞”、“拔俗之韵”等，直接用于形容一个人的“风姿神貌”和内在气质、情调等。因此，中国古代一直有将“韵”与“神”联系在一起的传统。如元代的杨维桢在《〈图绘宝鉴〉序》中说：“论画之高下者，有传形，有传神。传神者，气韵生动是也。”清代的王士禛在其《师友传习录》中也说：“韵谓风神”。总之，气韵作为一种审美形态，就是在审美活动中，审美对象洋溢着一股不可抑制的生命的活力，源源不断地流淌出来，而且这种生命的波动又具有一定的节奏和规律性，形成美的形象和美的感受，并且在文字、线条、色彩和声音等表现形式之外，给人留下很多联想和回味的余地。

气韵作为中国古代的审美形态，与中和相比，就气作为宇宙自然之气而言，与喜怒哀乐未发时的天地自然有相通之处，这就是都倾向于先天自然状态。但就整个存在形态而言，中和主静（当然也蕴涵静中之动），气韵主动（同时也追求动中之静）；中和主节度，气韵主挥洒自如、不拘一格；中和主稳态和谐，气韵主变化万千、多姿多彩、阴阳莫测，与神妙共舞。

气韵生动，就其韵的节律性而言，是中西通约的；就其生动而言，更是所有创作在语言运用、形象描写方面的通则；但就气而言，却是中华审美文化所特有的。

二、气韵的审美特征

气韵这一审美形态特别突出生命的活力及其自然形成的韵味。这里所说的“生命”，主要是指人的生命。人最关注的是人自身。人的一切活动，都是为了成为真正合乎人性的、完美的“人”。人在审美活动中，从对象——无论是大自然，还是艺术作品——所感受到的生命活力及其自然形成的韵味，其实无非是要么把自己的生命活力投射到本来无所谓有也无所谓无的山峰、河流，要么把一些动物身上的生命力视为人的生命的一种转移和幻化，有意识地或在潜意识里希望人的身体也具有狮子、虎豹那么强大的力量，希望人也能像雄鹰一样展翅翱翔（世界上很多民族的神话故事都表达了这样的愿望），要么是艺术作品中所表现的作者的生命活力和审美主体的生命活力互相呼应、互相激发。总之，人在审美活动中形成了“气韵”这一独特的审美形态，也就意味着人和人的生命从环境中凸显出来，意味着人意识到了自身的存在，并把自身的存在当作最根本的审美对象。换句话说，当我们称赞某一作品“富有气韵”或“气韵生动”的时候，其实就是认为、或者只是模糊地感觉到，该作品表现出

了人的生命所向往的充沛、饱满的状态和活跃、灵动的特性。

由于气韵与人的生命有着如此密切的关系，而人的生命，受之于父母，归之于天地，从根本上说，是不以自己的意志为转移的，并且人的性格、情感特征也有一部分是先天决定的，因此，当人们在进行艺术创作或审美活动时，这种先天的生命特性就会发挥它们的决定性作用，使得所形成的、所感受到的气韵也具有浑然天成的特点。另外，在艺术作品的创作和欣赏中，有些东西是创作主体和审美主体都无能为力的，它们必须受到艺术作品的自身规律的约束；比如很多作家在谈创作经验的时候，都提到这样一个现象：当他们笔下的虚拟的人物形象初步完成之后，这些形象就会“活动”起来，“迫使”作家按照他们的性格特征来写他们的言行和最后的结局。另外，画家绘画、音乐家创作乐曲，也都会有这样的情况，当最初几笔下去之后，当最初的音调和旋律形成之后，创作者就只能按照这样的基调继续下去，才能一气呵成，气韵生动——特别是中国画跟西洋的油画不同，它只能是一次性完成的，因而这种特征就更加明显。当然，要在艺术创作中表现出这样的气韵，就要求创作者具备非常优秀的艺术想象能力，并且克服了创作过程中的几乎所有技术障碍。

尽管气韵具有这种浑然天成的审美特征，但是，这并不是说，它就是完全不可改变的。因为气韵毕竟并不直接就是生命、个性和艺术作品中的形象本身，它是审美活动的产物，创作主体、审美主体后天培养起来的与艺术活动有关的各个方面的能力、经验、思想以及价值取向，都会对气韵产生影响；中国古代书画家甚至注意到，个人在具体创作活动时的精神状态，也会严重影响到书画的气韵，如果感觉到胸中还有“浊气”、“戾气”，也就是精神还不够清醒，心态还不够宁静，这时候如果写字绘画，就不会有好作品。总之，气韵也是可以后天培养的。从根本上说，就是所谓“养气”。《老子》说：“专气致柔，能婴儿乎？”就是主张养气调息，做到非常柔和，就像婴儿的呼吸，无所用心，自然生长。《孟子·公孙丑上》说：

> 夫志，气之帅也；气，体之充也。夫志至焉，气次焉；故曰：持其志，无暴其气。

孟子又说：

> 我善养吾浩然之气。……其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。其为气也，配义与道；无是，馁也。是集义所生者，非义袭而取之也。行有不慊于心，则馁矣。

就是认为，（1）“气”与道德、正义相配，与意志相表里；（2）“气”是充满体内的力量，加以培养，便能扩展到天地之间，无所不在；（3）“养气”就要“集义”，必须坚持不懈。后世所出现的各种各样的养气说，就是老子、孟子两种养气说的发挥和演变。

如果从气韵与表现形式的关系来看气韵的审美特征，一方面，气韵是超乎形式和技法之上的总体审美形态。艺术作品所呈现于审美主体眼前的，只能是由语言、线条、色彩、声音等媒介所构成的艺术形象，而气韵是不可捉摸的，它需要审美主体在这些媒介所构成的艺术形象的基础上，感受其中的生气，体会艺术形象和表现形式之外的韵味。因而，气韵虽然是由生命特性决定的，却更多地具有精神性的审美特征。另一方面，气韵作为一种特殊的审美形态，它的感性形式一般具有直接可见的表层结构和只能通过精神活动去领会的深层结构，而深层结构所发挥的作用使得感性形式处于美的运动、变化之中。比如，一幅气韵生动的书画作品，可以使人明显地看到书画家在创作过程中执笔的正、斜，落笔的轻、重，运笔的快、慢，以及这些方面的结合，使人感到书画家就在眼前进行创作，似乎墨迹未干，酣畅淋漓的气韵浮现在纸面上。又如苏轼在《文说》中颇为得意地说：

> 吾文如万斛泉涌，不择地而出，在平地滔滔汩汩，虽一日千里无难；及其与山石曲折，随物赋形而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止。

这种运动、变化的美，是人的生命、情感带领着感性形式的运动、变化，它们也是构成气韵的必要因素；否则，语言迟滞、笔墨枯涩、色彩呆板、声音单调、形象扁平，显然就毫无气韵可言了。

三、气韵在中国审美文化中的体现和发展

气韵这一审美形态从萌芽到形成和发展，经历了较长的历史阶段，在各种艺术门类中都有所体现，并且与多种审美形态和审美范畴密切相关，因此，气韵的审美特征，只有放到中国审美文化的历史过程中，才能得到较为清晰的勾勒。

（一）中和的审美形态成熟于春秋时期

春秋时期，气韵还处于不自觉的萌芽状态，表现为淳厚、朴素的形态。《诗经》里有很多富有气韵的作品，其中最动人的大概莫过于《国风》中一些结合自然环境的描绘来咏唱爱情的歌谣，比如《郑风·野有蔓草》、《秦风·

蒹葭》等；另外还有一些在自然环境中抒发家国之痛、故园之思的作品，则是另一种气韵，比如《王风·黍离》、《小雅·采薇》等。从形式上说，《诗经》常常采用叠章的形式，就是一首诗重复几章，只改动几个字，造成一唱三叹的效果。最典型的例子是《周南·芣苢》。此外，为了获得声韵上的美感，《诗经》中大量使用双声、叠韵、叠字的语汇。王国维在《人间词话·删稿》中说："苟于词之荡漾处多用叠韵，促节处用双声，则其铿锵可诵，必有过于前人者。"而实际上，《诗经》早已不自觉地使用了这些方法。我们可以看到，《诗经》中的作品，大都表现出文明社会初期所具有的健康、淳朴的生命和情感，它的表现形式，也比较简单（不过，简单并不就是"低级"、"落后"）；它们的气韵，是自然浑成的。而与《诗经》一起并称为中国文学之源的《离骚》，以及它所代表的楚辞，则是从内容到形式都具有鲜明的南方文化的特色：想象丰富、文采瑰丽、音调婉转（由于句子扩展、骈散结合、大量运用虚词"兮"等原因）。这些特色也就是楚辞所特有的气韵。

（二）汉代是气韵的胎动阶段

汉代艺术（特别是西汉的艺术）基本上以"气"为主，"气"在一定程度上压倒了"韵"。典型的汉赋，如司马相如的《子虚赋》、《上林赋》，具有浑厚雄伟的气势，弥漫着中国第一次得到高度集中统一之后，繁荣富强、充满活力、自信的大汉气象。但是，汉赋的弊病在于它的形式上，喜欢堆砌很多冷僻、陌生的词汇，读起来艰涩、呆板、滞重。再如汉代的画像、陶俑，特别是一些动物石雕，线条和外形都比较模糊，但是从中透露出雄浑的气势，简直要把石头胀裂，从中迸发出来，类似于黑格尔所说的"用来表现的形象就被所表现的内容消灭掉了"①。汉代艺术的基本美学风貌，就是雄浑、古拙而又非常有气势，这正是因为"气"压倒了"韵"，或者说，汉代艺术正处于"气"的急剧膨胀阶段，还来不及在"韵"上用力，使"气"的表现更加雅致，更有韵味。

（三）魏晋南北朝时期是气韵的正式形成期

魏晋南北朝时的社会状况、思想意识、文学艺术等各个方面都非常复杂，"旧礼教的总崩溃、思想和信仰的自由、艺术创造精神的勃发，使我们联想到西欧十六世纪的'文艺复兴'"②。气韵这一审美形态正是在这样的环境中正式形成，并在理论上达到了较为成熟的地步。

第一，气韵与"风骨"、"文气"。

①黑格尔：《美学》第2卷，商务印书馆1995年版，第80页。
②宗白华：《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第209页。

“风骨”的艺术表现，主要在于建安诗文。所谓建安风骨，就是曹氏父子和“建安七子”的作品中的慷慨悲凉的感情、作品内在的生气和感染力以及语言表达上的简练刚健的特点。刘勰《文心雕龙·时序》中说：“观其时文，雅好慷慨，良由世积乱离，风衰俗怨，并志深而笔长，故梗概而多气也。”而“风骨”的理论总结，主要在于《文心雕龙》。其中说到：

> 是以怊怅述情，必始乎风；沉吟铺辞，莫先于骨。故辞之待骨，如体之树骸；情之含风，犹形之包气。结言端直，则文骨成焉；意气骏爽，则文风生焉。……故练于骨者，析辞必精；深乎风者，述情必显。捶字坚而难移，结响凝而不滞，此风骨之力也。（《风骨》）

这就是说：“风”与情感、意气有关。有了意气，就有了“风”；而有了“风”，情感才会鲜明、动人，就如形有了气才有活力。“骨”与文辞有关。文辞要端直、精练，才算有“骨”，就如身体有了骨骼，才能有力。而所谓“捶字坚而难移”，就是作品语言生动有力；“结响凝而不滞”，就是作品音调清朗、韵律流畅。因此，“风骨”与“气韵”之间，明显有着相通之处。只是“风骨”的限定较窄，而且更侧重于“气”的方面，“韵”在“风骨”那里，是一种自然形成、似乎不必刻意求之的效果。

“文气”最早由曹丕提出，《典论·论文》中说：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。……虽在父兄，不能以移子弟。”这里的“气”是指作品中体现的精神气质，主要是一种天赋的个性和才能。曹丕的论述还比较简略，但是对后世的启发和影响很大。比如，刘勰对“文气”的内容加以扩展，不仅出于天赋，还可以通过学习和修养来改进，并且用文气来说明文学作品的特征。再往后，则有唐代韩愈在《答李翊书》中的比喻：“气，水也；言，浮物也”，“气盛，则言之短长与声之高下者皆宜。”这就从文气说到了文章的内容与形式的关系。

刘勰的“风骨”和曹丕的“文气”都与“气韵”有着内在的联系，而又都侧重于“气”，我们不妨将之视为汉代艺术中“气”压倒“韵”的延续，但是“韵”的成分已经有所增加。

第二，气韵与老庄、自然、人物。

魏晋时代，老庄之学在名士中间非常盛行。也正是从这个时期开始，老庄哲学对中国古代审美文化产生了普遍而且深入的影响。老庄哲学崇尚清静虚无，它们对气韵这一审美形态的影响主要在于：从此以后，宁静、空灵、淡泊的审美特征在气韵中显得比较突出。《庄子·人间世》中说：“气也者，虚而

待物者也。”因此，这些审美特征包含着往相反方向的转换，换句话说，就是在有限的表现形式中包含着无限的韵味，它们与活动、充实、浑厚的气韵是相反相成的辩证统一。

中国古代审美文化对于自然美的发现由来已久，前面提到的《诗经》中，就有自然美的体现。儒道两家的创始者也对自然美有多方面的阐发。到了魏晋，人们对自然美的欣赏，更趋自觉。气韵这一审美形态本身就包含着注重自然的审美特征，而且气韵不仅是对自然的表现，更是对自然的升华，是人的精神与自然的交融。整个魏晋时期大量文艺作品对于自然的尽情抒写，充分展示了这样的审美特征：曹操“东临碣石，以观沧海”（《步出夏门行》），胸怀壮阔；嵇康“目送归鸿，手挥五弦”（《赠秀才从军》第十四首），风度潇洒，超然玄远；陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”，“此中有真意，欲辩已忘言”（《饮酒》之五），自然的奥妙和人生的真谛尽在不言之中，成为千古之绝唱。

人物品评之风，始于东汉，盛行于魏晋时期，集中表现于范晔（398—445）和刘义庆（403—444）这两个同时代的人所撰写的《后汉书》（主要是“儒林列传”、“文苑列传”和“独行列传”）和《世说新语》，其中后者更为人所重视。《世说新语》对汉末、魏晋士人的容貌、神态、言行的描绘，已经不仅是一种历史记载，更含有审美、鉴赏的意味。在人类的审美文化中，“理想的完整中心是人”①；人的生命和精神气质是构成气韵这一审美形态的根本因素之一。从《世说新语》来看，老庄哲学引导着士人不拘泥于礼法、形迹，摆脱世俗的利害得失、荣辱毁誉乃至生死，使个性得到自由发扬，精神得到升华，比如：

> 阮籍嫂尝还家，籍见与别。或讥之，籍曰：“礼岂为我辈设也？”（《任诞》）
>
> 阮宣子常步行，以百钱挂杖头，至酒店，便独酣畅。虽当世贵盛，不肯诣也。（《任诞》）
>
> 嵇中散临刑东市，神气不变。索琴弹之，奏《广陵散》。（《雅量》）

而《世说新语》对人物的描写，又多以自然景象作比喻：

> 叔度汪汪如万顷之陂，澄之不清，扰之不浊，其气深广，难测量也。（《德行》）

①黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1995年版，第313页。

嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立；其醉也，傀俄若玉山之将崩。（《容止》）

由此，老庄精神和自然景象都统一于人物，以人物为中心，汇聚了多方面的审美特征。

第三，气韵在绘画理论中正式确立为成熟的审美形态。

顾恺之提出了“传神写照”的绘画理论，确实把握住了艺术的真髓，因为艺术就是“要把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所，使它把心灵显现出来”①。另外，他为裴楷画像，“颊上益三毛”，结果“如有神明”，表现出对象“俊朗有识具”的个性特征。顾恺之这种看重人物精神气质的创作思想显然与当时的人物品评之风相关。

其后，谢赫在《古画品录》中，提出了被后世誉为“千古不易”的绘画“六法”，其中“气韵生动”对后来的影响尤为重大。这是由于谢赫首次明确地提出了“气韵”的范畴并把它置于“六法”之首，贯通于其他五法，在客观上成为前面所说的（尚处于不自觉状态中的）“气韵”的内涵和审美特征的总结。

（四）气韵在唐诗中达到了不可逾越的高峰

唐代是中国古代文化灿烂辉煌的黄金时代，而唐诗可以说是中国古代文学最华美的乐章，气韵这一审美形态在唐诗中得到了最为自觉、最为充分的展现。由于唐诗中名篇佳句太多，在此只能从整体上加以简单的概括：

初唐的宋之问、沈佺期发展了南朝齐梁时期以来的诗歌格律，完成了律诗的体制，补足了以前的文学对“韵”的忽略。初唐四杰拓展和充实了诗的内容，并在形式上努力创新和完善。陈子昂追慕汉魏古诗，以风骨取胜；刘希夷、张若虚吸取南朝乐府诗的营养，以情韵见长。经过这样的准备，盛唐诗歌的高潮自然涌现起来。孟浩然、王维的山水诗，高适、岑参的边塞诗，表现出两种具有代表性的气韵，前者恬静、闲淡、清丽、丰润，后者悲壮、雄厚、瑰丽、饱满。李白的诗歌是盛唐的时代精神和他的个人精神的艺术升华，在他的诗歌里，充满着建功立业的英雄主义理想和放纵不羁的个性自由意识，充满着对人生的挚爱和对自然的眷恋，他在表现形式上博取众长，并能运用自如，不受种种格律的拘束，又能做到恰如其分，使得各种复杂的情感都能得到顺其自然的表达，呈现出既是“天马行空”又是“清水芙蓉”的气韵特征。杜甫与李白双峰并峙，他的诗篇是由盛唐转入中唐以后乱离时代的悲歌，“诗史”的

①黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1995年版，第198页。

美誉说明他的作品达到了历史真实与艺术真实的统一，社会的苦难、家庭的遭遇、内心的忧患，构成震撼人心的写实画卷，他的诗歌形式千锤百炼，语言和韵律严整、精密、有力，形成以沉郁顿挫为主的气韵。

（五）气韵的消解

气韵这一审美形态在唐诗中达到极盛，同时，盛极而衰，开始逐渐消解。

气韵的消解主要表现在宋代美学中“韵”的突出。“韵”在宋代成了艺术作品最高的审美标准。宋代论“韵”最为详尽的是范温的《潜溪诗眼》①。按照范温的理解，“韵”就是要求审美对象“有余意”，或者说，“行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味”，“巧丽者发之于闲澹之中，而有深远无穷之味”。尽管宋代有苏轼这样的大文豪依然保持着充沛的元气，他的作品依然浸透着对于历史、人生的感受和领悟，但是，宋代艺术的主要倾向还是一种超凡脱俗的态度。郭熙在《林泉高致》中提倡山水画的“高远”、“深远”、“平远”；黄休复在《益州名画录》中推崇“逸格”，列于“神格”、“妙格”、“能格”之上。而所谓“远”和“逸”、所谓超凡脱俗（它们都与“韵”有关），在某种程度上说，尽管宋元文人画确实在艺术上具有极高的价值，但这种对于现实的逃避实则是底气不足的表现。另外，并不注重“韵”而追求细节真实的院体画派那种柔弱、精细的工笔花鸟，宋徽宗赵佶气若游丝的“瘦金体”书法，更是缺乏内在的生气与活力，既没有“气”，也谈不上“韵”。这一切都说明，“韵”在宋代逐渐脱离了“气”。气韵以“气”为本，“韵”脱离了“气”，就脱离了它的本源，而气韵也就消解了。

气韵消解的原因在于以下几个方面：

第一，中国古代社会气运的衰落，是气韵消解的根本原因。气韵以“气”为本，而艺术活动和审美形态中的“气”，有自然之气，有个人之气，还有社会之气、时代之气在背后起着重要作用。就像中和这一审美形态的形成及其特征与中国文化的起源相关一样，从前面对于气韵在各个历史时期的形态和审美特征的描述，可以看到，气韵这一审美形态的发展也大致与中国古代社会的气运相暗合。中国古代社会在唐宋之际，出现了一个分界。宋代虽然在五代的分裂之后重新统一，但是始终摆脱不掉贫弱的命运，对外积弱不振，内部积贫难疗，还有政治体制上的缺陷。元代蒙古入主中原，带来了激剧的社会变动。明清两代在君主独裁的高度集权制度下，走完了中国古代社会的穷途末路。因此，与社会、时代有关的气韵在唐代以后的消解，实在不可避免。

第二，气韵的内涵，决定了它的消解具有必然性。“气”与“韵”之间虽

①此书已亡佚。钱锺书先生从《永乐大典》所引该书文字摘抄千数百言，见《管锥编》第四册。

然有着内在的联系，但是，“气”与“韵”之间的联系并不是“非如此不可”的——汉代艺术的“气”压倒“韵”就是一例。另外，看起来，“气”决定了“韵”，有“气”就有“韵”，但是“韵”作为“气”的表现形式，具有相对的独立性——宋代艺术对“韵”的突出就是一例。总之，气韵这一审美形态和审美范畴，只是在较为自觉的、具体的审美活动中达到了初步的独立，但还不完全是美学思想自身的推衍和在自身的领域之内发展的结果，而且“气”、“韵”之间的联系尚不充分，因而其消解是必然的。

第三，总的说来，气韵是主要属于雅文化之内的审美形态。在中国古代，雅文化一方面与贵族文化、占据统治地位的主流文化相关，另一方面，与文人所掌握和运用的精英文化相关。气韵这一审美形态，基本上没有超出这些范围，比如属于俗文学的唐代讲唱文学，就很难与“气韵”相联系。从汉魏到隋唐五代的中国文化，基本上以雅文化为主，气韵就在雅文化中得以形成和发展。从宋代到元代，俗文化逐渐对雅文化形成了冲击，到了明代，俗文化几乎与雅文化形成相抗衡之势，在这个过程中，雅文化逐渐失去了它原有的地位，这种趋势也在一定程度上促使了气韵的消解。

第四节　意境

一、意境内涵的历史生成

意境作为一个复合词，最早见于托名为唐代诗人王昌龄的《诗格》一文中：

> 诗有三境：一曰物境。欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽极秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后用思，深得其情。三曰意境。亦张之于意而思之于心，则得其真矣。

但这里的“意境”没有讲到意境的意与境的关系，也没有讲到意境的结构和意境的接受效果，因而与今天人们所说的意境相去甚远，不能作为对于意境的界定。过去一般认为王国维是意境理论的创建者，实际上，王国维很少讲意境，其意境的思想被“境界”所代替。这种缺乏学理一致性的古代意境说造成了意境理论研究的困难。但是，关于意境的思想因素却在中国古代思想文化中随处可见，因此，对于意境的界定就必须在整个中国文化中通过现代人的

挖掘、整理和提炼才能确立。

意境这一审美形态所内涵的思想实质可以追溯到先秦时代，只是那时候还没有出现“意境”这个术语，而是说“意”、说“象”。

《周易·系辞》说：“圣人立象以尽意。”这里的“意”指人的思想，《周易》中所出现的“意”也以此为主。相比之下，《周易》中的“象”较为复杂，从天象到图象、卦象到象征，不一而足；而这里的“象”指人所创立的物的表象，包括图形和文字。另外，与此密切相关的是《系辞》所说的“象也者，像也”，段玉裁《说文解字注》在“象”字条下据此提出：“然像字未制之前，想像之义已起，故《周易》用象为想像之义。”由此可见，“圣人”之所以能够“立象以尽意”，是因为“象”本身就有从外界对象到它们转变为人的思想的全部过程中的多种含义，而把这些含义联结起来的是人的想象。

《老子》说：“大音希声，大象无形。”《庄子·知北游》说：“天地有大美而不言。”两者都认为最理想、最完美的“象”是看不到形状的，最美的东西是不用语言表达的，这样的“大象”和“大美”当然只能通过想象来领会。只是老、庄的想象是脱离了具象的纯粹的思想活动，与《周易》中的想象大有区别。另外，《庄子·外物》说：“言者所以得意，得意而忘言。”认为语言只是传达思想的工具，关键在于真正领悟思想的实质内容。老、庄的这些话，似乎与《周易》所说的“立象以尽意”是有所对立的。但是，值得注意的是，老庄关于在具体形象之外领悟大美的说法，却正是一种对于境界的表述，也是后来关于意境要“超以象外”的思想的源头。它揭示了意境的超越外在感性具象的特点。

如果把《周易》的“意”、“象”和老、庄的“象”、“言”、“意”等范畴结合起来，运用于审美活动，把它们变成美学意义上的“意”、“象”，就得到了“意境”的基本内涵。概言之，意境就是人在审美活动中，用心灵去观照外界对象（包括艺术形象），在把握和领会对象的基础上，充分展开想象，在自己的思想意识领域里超越外在的形象，从而创造出新的意蕴和境界。同时，这也说明，意境是一种完全自觉自足的审美形态，它是个人的精神活动的产物，它以对象形态为依据而又超越对象形态，达到主体心灵与对象形态的水乳交融，即使面对同一个对象，每个人所感受和领悟到的意境都是绝不相同的。

佛教进入中国之后，佛经用语开始流行。佛经常说“境”、“境界”。所谓“境”，指心所攀缘的外物；所谓“境界”，指人的自我意识所达到的佛家觉悟境地。“境”、“境界”都不是指客观物象和环境，而是指人的主观对客观的感受、体会、认识。这两个佛经用语被用于文学理论之后，与原有的“意”、

“象”等审美范畴相结合，最终使“意境”这一术语在唐代得以形成，并且给它增添了一些新的意味，而这些新的意味很快就融化于意境的基本内涵，此后对于“意境”的运用，一般都不外乎这些基本内涵。

二、意境的审美内涵和特征

中国古代艺术中的意境，大致可以划分出若干种有代表性的、能够体现中国古代艺术精神的审美内涵，但是，这样的划分，只是说明了意境的审美内涵的类别，从而流于表面。而在具体的审美活动中，人们会发现和领悟到无数各不相同的意境。要对所有这些具体的意境的审美内涵进行归纳，既不可能，也仍然会流于表面。因此，意境的具体审美内涵，只能是通过考察它的基本内涵来进行适当的概括。

意境的基本审美内涵可以概括为以下六个层面，它们在互相对应和交错的基础上又逐层推进。

（一）主客统一

主客统一是意境最基本的内涵。意境的基本内涵就已经说明，意境是作为主体的人——包括人的全部情感、意志、认识——与作为客体的审美对象在人的思想意识领域中的统一。实际上，主客统一可以说是所有审美形态共同具有的具体内涵，而意境的主客统一最为完整，并且有着特殊的含义。与中和相比，意境是充分自觉的审美意识活动的结果，它的主客统一创造了一个完全独立于眼前的现实世界的审美世界、艺术世界，而中和是审美活动与其他实践活动不分、审美世界与现实世界相结合的。更为重要的是：与气韵相比，意境的主客统一，既统一于“意”，又统一于“境”。换句话说，“意”并不是单纯的主观意识，它包含着客体进入主体的思想所形成的各种“意象”；同时，“境”也不是指客观物象和环境，它本来就与“意”是一体的。意是境中之意，境是意中之境。

主客统一的极致是“物我两忘”。《庄子·齐物论》：“昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为胡蝶与？胡蝶之梦为周与？周与胡蝶，则必有分矣。此之谓物化。”这种恍恍惚惚的“物化”，也就是主客统一、物我两忘的境界。这种境界在唐诗宋词的优美意境中都有着十分丰富的范例。

（二）情景交融

情景交融是由意境的主客统一所带来的必然结果。从根本上说，人的审美活动与科学研究和社会实践等其他活动之间最重要的区别之一，就是情感在审美中发挥着特别重要的作用——尽管意志和认识对情感有重要的影响，而且也

参与到审美活动中去。因此，主客统一，是伴随着情感活动的统一，实际上主要还是人的情感与审美对象的交融。

情景交融是一个极其复杂的过程，而意境中的情景交融的特殊性，同样在于它是自觉的审美意识的活动，既交融于情，又交融于景。首先，人的内心是无比宽广和丰富的世界，“全体奥林波斯都聚集在他的胸中”①。但是，一种独特的意境的形成之初，不可能是一个人所有的情感同时发生作用，而是某种（或者少数几种）情感与“景”的交融。因此，情景交融是“情”与“景”的互相发现、互相激发。其次，情景交融要上升为意境，就要求情与景的互相升华。主体的情感投射到景象，使景象也带上了主体的情感，反过来，景象使本来不可名状的情感获得了外在形象——这也是通常所说的“情景交融”的主要含义。最后，意境中的情景交融包含着各种情、各种景的交融。情与景的互相发现、互相激发，是初步的情景交融，它们经过互相升华，在人的思想意识里构成一种意境之后，引起人的自由的想象，使多种情感活动起来，并且，眼前的景唤起了回忆中的景，产生了虚幻的景。人的思想意识里的多种情、景的交融，使意境变得更深、更广。

中国古代艺术作品，尤其是诗歌中情景交融的佳作不计其数，这与中国古代很早就发现自然美、欣赏自然美有关。王羲之的《兰亭集序》在中国书法史上被公认为“天下第一行书”，而作为散文来看，也具有情景交融的意境，而且由于哲理的思考使之变得更深、更广。文中写的是在“暮春之初”，在“崇山峻领（岭）、茂林修竹”之间，“群贤毕至，少长咸集”，“仰观宇宙之大，俯察品类之盛”，“一觞一咏，亦足以畅叙幽情”，然后说到情随物迁、生死之事等种种感悟，最后想到“后之视今，亦犹今之视昔”，“后之览者，亦将有感于斯文”。我们诵读、临摹《兰亭集序》，都会为其中的意境所感染，产生无限的联想。

（三）时空转换

意境中多种情、景的交融，实际上就是达到了时间和空间的转换。在思想意识里进行的审美活动，把此时、此地的情和景与彼时、彼地的情和景融合在同一个意境之中。本来，时间和空间对生活在世界上的所有人形成了最基本的束缚，而意境中的时空转换，却使人超越了时间和空间的制约，得到审美的心灵的自由，这也充分说明了“审美带有令人解放的性质”②。不过，西方美学家对此的理解建立在主客二分的基础上，认为审美活动取消了主体和客体双方

①黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第301页。
②黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第147页。

的片面性、有限性和不自由性，因而“带有令人解放的性质”；而意境的时空转换所带来的心灵自由，是在主客统一、情景交融的基础上形成的——从这个意义上说，意境这一审美形态，也同样体现了“天人合一”的中国审美文化精神。

中国古代文学中时空转换的意境也非常多，其中，有很大一部分是两个时间和场景之间的转换。比如李商隐的《夜雨寄北》：

> 君问归期未有期，巴山夜雨涨秋池。何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。

一首七绝之内，两次出现“巴山夜雨”四个字，却不使人有重复累赘之感，反而造成浮想翩翩、回环往复的效果；况且时空的转换还带着温度：秋雨是冰凉的，红烛是温暖的。一个“涨”字用得尤其好，它使夫妻思念之情与夜雨一起弥漫起来（把“涨”改成“落”就会大为逊色），穿越了时空的限制。

意境中的时间和空间如果出现多层次的转换，就会给人的心灵带来更大的解放和自由，当然这也需要审美活动的主体（包括创作者和欣赏者）有更充沛的精神元气和艺术想象力。比如苏轼的《水调歌头·丙辰中秋》。词的开头，苏轼就以“明月几时有”对永恒的宇宙发出了屈原式的“天问”，把思绪带到“天上宫阙”。他展开奇丽的想象：“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。”还是回过头来，“起舞弄清影，何似在人间”。接着，他的思绪随着月光，看到他所思念的远方的亲人也正辗转难眠。于是又转过头去，诘问明月“何事长向别时圆”。最后抒写出深沉的情怀：“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。”

这首词在多层次的时空转换的意境中，包含着对尘世和亲情的眷恋，道出了中国传统文化的一个重要特征：无论时空如何转换，无论心灵的自由达到什么样的地步，终归还是在人世之间、在个人内心中的内在超越——这也可以说是中国古代艺术中的意境的审美特征之一。

（四）有无相生

意境中的情景交融、时空转换包含着虚实相生、动静相生，而虚实相生、动静相生的根本实质是有无相生。

有无相生其实是一个重要的哲学命题。这就又回到了意境这一审美形态的起点：先秦的“意”、“象”等范畴的产生。

对“有”、“无”讨论最多的是《老子》。它说：“道可道，非常道；名可名，非常名。无，名天地之始；有，名万物之母。”又说：“有无相生，难易相成，

长短相形，高下相盈，音声相和，先后相随。”这说明，永恒的道，是“有”、“无”的统一。道是不能直接言说的。《老子》说：“道之为物，唯恍唯惚。惚兮恍兮，其中有象。”道不可言说、不可名状，只是在杳渺恍惚之中，显现为“象”。人可以通过“象”，用心去捕捉“道”，但是言说出来的，只能是“道”的“名”。如此看来，《老子》的“象”与《周易》的“象”有着相通之处。而《老子》的“象”与“有无相生”的关系更为紧密：“象”也是“有无相生”的最初显现。

这样，我们从先秦的“意”、“象”等范畴，推到了意境范畴，并把握到其基本意义；又由意境的基本意义，进一步推演出意境之从主客统一，到情景交融，再到有无相生的丰富的基本内涵；最后，又回到了“象”。这就形成了一个有趣的循环，就像“一个自己返回到自己的圆圈”①；尽管这个过程不是严密的逻辑运动，但是至少可以说明，意境这个审美形态，隐然包含着一个完整的美学形态。

意境中的有无相生以及与之直接有关的虚实相生、动静相生等审美形态，在中国古代的绘画、书法、戏剧、园林、建筑等各个方面都有很多表现。比如王维（他的很多诗和画都有这样的意境）的《鸟鸣涧》：“人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。”就是在有无相生、虚实相生、动静相生中描绘出一幅幽深的画面，蕴涵着一种不可言喻的生命气息。这种相互生成的结构落实到文学和艺术上就生成了艺术的意境和技法这些审美的具体样态。正如宗白华所说“中国人对‘道’的体验，是‘于空寂处见流行，于流行处见空寂’，唯道集虚，体用不二，这构成中国人的生命情调和艺术意境的实相。”宗白华还从“道、舞、空白”三个方面来考察中国艺术意境结构的特点。②他在《中国美学史中重要问题的初步探讨》一文中结合对《考工记》艺术虚实结合特点的考察，指出：“中国画很重视空白。如马远就因常常只画一个角落而得名‘马一角’，剩下的空白并不填实，是海，是天空，却并不感到空。空白处更有意味。中国书家也讲布白，要求‘计白当黑’。中国戏曲舞台上也利用虚实，如‘刁窗’，不用真窗，而用手势配合音乐的节奏来表演，既真实又优美。中国园林建筑更是注重布置空间、处理空间。这些都说明，以虚带实，虚中有实，实中有虚，虚实结合，这是中国美学思想中的一个重要范畴。”③

①黑格尔：《小逻辑》，商务印书馆 1980 年版，第 59 页。

②宗白华：《中国艺术境界的诞生》之五，见《美学与意境》，人民出版社 1987 年版，第 216～225 页。

③宗白华：《美学与意境》，人民出版社 1987 年版，第 384 页。

又在《中国艺术表现里的虚和实》一文中指出："中国艺术上这种善于运用舞蹈形式，辩证地结合着虚和实，这种独特的创造手法也贯穿在各种艺术里面。大而至于建筑，小而至于印章，都是运用虚实相生的审美原则来处理，而表现出飞舞生动的气韵。……由舞蹈动作伸延，展示出来的虚灵的空间，是构成中国绘画、书法、戏剧、建筑里的空间感和空间表现的共同特征，而造成中国艺术在世界上的不同特殊风格。它是和西洋从埃及以来所承受的几何学的空间感有不同之处。"① 虚和实的问题，不仅是艺术表现的手法问题，而且还是意境的审美生成问题。前引清初画家笪重光在他的《画筌》中说过的："有画处多属赘疣。虚实相生，无画处皆成妙境。"这段话虽就绘画而言，实际上揭示了整个艺术审美境界——"空景"、"神境"、"妙境"的生成机制，这就是虚实相生。在虚实相生中，神妙之境也会油然而生。

（五）言有尽而意无穷

意境的主客统一、情景交融是就意境的表现特征而言；意境的有无虚实相生是就意境的结构特征而言。而意境作为一种独特的审美形态，又有其特殊的审美效果。

关于意境的效果问题，古人多有论述。如唐代的刘禹锡在《董氏五陵集记》中提出意境是"境生于象外"的说法。司空图在《诗品》中提出"象外之象，景外之景"、"韵外之致"、"味外之旨"之说。北宋的欧阳修在《六一诗话》中指出，意境具有"含不尽之意，见于言外"的特点。严羽在其《沧浪诗话》中讲："大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。……惟悟乃为当行，乃为本色。"认为诗的根本在于妙悟。而诗的意境的妙处在于"言有尽而意无穷"，更是关于意境的最为精彩、流传最广的说法。我们认为，这种言有尽而意无穷的感受可以说是意境独特的审美效果。事实上，就陶渊明的"采菊东篱下，悠然见南山"，王维的"行到水穷处，坐看云起时"等名句而言，的确叫人产生丰富想象而又难用语言表达净尽的无限意蕴。

（六）辩证的哲理智慧

与西方文艺的哲理化追求不同，中国审美文化的意境追求体现出一种自然天成的哲理智慧。

20世纪以来，西方现代派文学和艺术的许多流派，以表达哲理和观念作为他们创造意象的目的和最高审美理想。英国诗人艾略特就说："最真的哲学是最伟大的诗人之最好的素材；诗人最后的地位必须由他诗中所表现的哲学以

①宗白华：《美学与意境》，人民出版社1987年版，第328页。

及表现的程度如何来评定。"① 他的《荒原》就是这种哲学的诗意的表达。

德国戏剧家布莱希特认为，"科学时代的戏剧能使辩证法成为享受"，"戏剧成了哲学家的事情了"②。但是，如果按照布莱希特的说法，即"科学时代的戏剧能使辩证法成为享受"来看，一千多年前产生的中国古代诗歌意境却早已使辩证法成为中国古人的精神享受。

中国古典诗歌意境深受老庄有无观和辩证法的影响，又在产生于唐代、深受老庄影响的禅宗那里得到灵感，努力在有限的景色描写之外表达无限的情怀和哲思，使人在有限的文字背后产生无限的遐想。如王维的《鹿柴》、《鸟鸣涧》、《辛夷坞》，以山空林静衬映人的深层体验，一动一静中反映心理上的禅寂，一有一无中再现自然的灵机。寂静空灵，充满生机，是空中之灵，灵中之空，把空灵境界表现得淋漓尽致。柳宗元的《江雪》，于寥廓江天、寒冬凝雪之际独现孤舟渔翁的寂寞，是冷而寂，寂而生，生而灵，灵而空的境界。韦应物的《滁州西涧》，于无人空旷之境再现幽草鸣禽的灵性，仿佛与自横空舟构成了一种人与自然的对话，一种期盼、一种灵觉，真正深入到了天地万物之心。所有这些诗歌意境既是一幅天人合一的绝妙画境，又是人生绝处逢生、通达无碍的哲学智慧。画境与哲思互为表里，相互映衬，从而构成了诗歌意境的永恒魅力。用宗白华的话说："艺术的境界，既使心灵和宇宙净化，又使心灵和宇宙深化，使人在超脱的胸襟里体会到宇宙的深境。"③ 可以说，诗歌意境因哲学智慧而长上了眼睛，哲学智慧因诗歌意境而插上了翅膀。于此，艺术的智慧和哲学的智慧达到了同一。诗歌意境的生成既是中国古人艺术智慧的结晶，又是中国古人辩证哲学成就的明证。

就意境的这六大特征而言，前三者中西可以通约。西方文艺也讲究情景交融而非情景分离；西方文艺理论中虽无有无虚实之说，但就其遵循以虚写实的原则，运用烘托、渲染的手法进行描写来说，也并不背弃虚实原则，这点本编第一章已有论述；时空转换更非中国独有；于第六特征而言，中西方也有相通之处。但就四、五两点，有无相生、言有尽而意无穷而言，却不是中西可以通约的，可以说，它们是意境作为民族独特的审美形态的识别标志。这一识别标志的根本在于它的超越性，即通过对情景、意象、有无的超越而提升了人生境界。当我们面对"山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辩已忘言"和"春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横"时，已不自觉地深入到了天地之心，人

①转引自傅孝先《西洋文学散论》，中国友谊出版公司 1986 年版，第 15 页。

②叶廷芳：《现代艺术的探险者》，花城出版社 1986 年版，第 248 页。

③宗白华：《美学与意境》，人民出版社 1987 年版，第 223 页。

生情怀与宇宙意识豁然贯通，逐渐将具象忘怀，将现实功利扬弃。

意境对情景和意象的超越，就是“超以象外，得其环中”①。得其环中，就是得其道枢，达到了道的境界。这种境界就是“大象无形”、“大音希声”、“大乐与天地同和”的天地境界，是超越了“悦耳悦目”、“悦心悦意”的“悦志悦神”，是伴随着悦志悦神而又想象无穷的最高审美境界，是人生境界的极致，是人生境界与艺术境界沟通的典范。

意境上述六个层面的具体审美内涵，其实在一定意义上，也可以视为意境的基本审美特征。因为意境这一审美形态，是在人的具体的审美活动中形成的，既没有脱离于具体的审美活动之外的意境的内涵，也没有脱离于具体的审美活动之外的意境的审美特征。意境的具体审美内涵和审美特征都生成、体现于人的审美活动，它们两者之间当然是相通的。

三、意境与气韵的比较

主客统一、情景交融、时空转换、有无相生、言有尽而意无穷、辩证的哲理智慧这六个审美特征也是彼此相通的，只是在具体的意境中，各有侧重而已。当然，这六个特征并不能涵盖所有中国古代艺术中的意境，只是它们既然直接来自意境的具体审美内涵，因而就是意境最为基本的审美特征。它们的共同之处在于：由于意境是一种完全自觉自足的精神活动所形成的审美形态，因此，它们在更大程度上超越了审美对象，是审美活动的主体自觉、主动的思想意识的产物。也就是说，意境是人在较为纯粹的精神活动中所获得的自由的存在。意境最符合精神的自身特性；精神依据自身的特性，为自己创造了一个超越于一切物质世界之上的家园（它只存在于人的思想意识领域），让自己在那里得以自由自在的活动和休憩。

如果这样的说法还过于抽象，那么，不妨将意境的审美特征与气韵的审美特征加以简单的比较。

在气韵这一审美形态中，人的生命、人的生命状态和生命活动从人所生存的环境中凸显出来，人在审美活动中意识到了自己的生命存在，并将它投射到他所发现和创造的审美对象中去。而意境这一审美形态，则是进一步将人的精神从人的生命中凸显出来，尽管人的精神不可能脱离人的生命，但是精神毕竟有着相对的独立性和自足性；人在审美活动中，意识到了自己的生命真正区别于其他一切生命，在于人有思想，而“基于思维、表现人性的意识内容，每

①司空图：《诗品·雄浑》。

每首先不借思想的形式以出现，而是作为情感、直觉或表象等形式而出现”①，意境就是这样的意识内容，而气韵则尚未完全达到这种思想意识上的自觉。

说得再具体一点（需要注意的是，越是接触到具体的东西，越是容易产生矛盾，因而要特别注意联系上面的理论概括），意境与气韵的区别在于：

如果在审美活动中形成了气韵这一审美形态，那么，审美的对象可能是艺术品，也可能是自然山水，以及飞鸟、奔马、游鱼、树木、花草这些生机勃勃的自然生命体，当然也可能是现实中的人，人的容貌、神态、风度；也就是说，气韵比较容易跟直接、具体呈现于视觉的审美形象联系起来——“气韵”这一术语的出现和理论上的成熟，首先是在谢赫的《古画品录》这部绘画理论著作，而不是同时代的《文心雕龙》、《诗品》等文学理论著作，并且在后世也大量用于绘画理论，看来也不仅仅是出于偶然，因为绘画就是直接以具体的形象、色彩、线条诉诸人的视觉，文学则要经过语言符号的接受、转换。而直接以自然界和艺术品中的具体视觉形象为对象的审美活动，有时并不是完全自觉的。比如，在名山大川中游览观光的游客，在博物馆和展览馆中流连徘徊的参观者，并不能说他们都是自觉的审美主体。

相比之下，意境这一审美形态，则主要形成于以艺术品（也包括视觉艺术）为对象的、自觉的审美活动之中。这就是说：首先，意境排除了自然存在的形象，我们一般不会说某个人的容貌、神态、风度富有意境，也不会说一匹神采超逸的骏马让人在审美活动中产生意境；尽管自然美也经常成为人的审美活动的对象，但是，“艺术美高于自然。因为艺术美是由心灵产生和再生的美，心灵和它的产品比自然和它的现象高多少，艺术美也就比自然美高多少”② 因此，就基本的审美形态而言，特别是就表现心灵和精神的意义而言，意境的层次至少略为高于气韵一筹。其次，即使就视觉艺术——绘画而言，意境的产生，主要也不是因为作品中的直接可见的视觉形象，比如，即使是徐悲鸿的马、齐白石的虾，可以说它们达到了“气韵生动”这一绘画中的“千古不易”之法，却很难说它们有意境（当然，这并不足以否定它们的艺术价值——这牵涉到较为复杂的美学问题和艺术问题——而这里主要是说它们的审美特征）；即使人们有时也用“意境”来评说宋元山水画，但是，非常明显的是，宋元山水画中的“意境”，绝不是因为它们描摹自然山水的真实，而更是因为画面上的那些空白——正是这些空白，让人的自觉的思想意识有了活动的空间，产生出丰富的意境，但是，如果审美主体的思想意识尚未达到自觉，也

①黑格尔：《小逻辑》，商务印书馆 1980 年版，第 38 页。
②黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 4 页。

无法感受到其中的意境。所谓“言有尽而意无穷”，全在于如何看，如何靠着心灵的自觉和自悟而超越有限的“象”，达到“超以象外，得其环中”的无穷之意的境地。

总之，如果用一句话来说明意境的审美特征的实质，那就是：意境最终划清了审美中具象与超越，外观与内省，反应与顿悟、自觉与非自觉、器与道、形而下与形而上的界限。

但是，这并不是意味着意境划清了审美活动与人生实践的界限。恰恰相反，如前所说，审美活动本身就是一种特殊的人生实践，在此过程中，审美主体在以前的人生实践中积累起来的所有情感、意志、经验、向往等都会在不同程度上发挥作用，因而，审美活动是人以全身心的投入而进行的对人生的升华，而不是对人生的弃绝；古今中外任何一个大艺术家，即使他把人生和世界表现得非常丑陋、扭曲，其实在他内心里，却依然怀着对人生和世界的最深切、最温柔的爱恋——几乎可以肯定地说，没有对于人生的热爱，就不会成为真正的艺术家。意境作为在审美活动中形成的一种审美形态，当然也是与人生实践和人生境界息息相通的。前面说到的意境的六个基本审美特征，都与一般意义上的审美活动一样，离不开人生实践的积累，都是人生境界的升华；而中国古代的审美活动，又是一种较为特殊的审美活动，它跟人生实践融合得尤其紧密。而且，意境作为最具有精神性的审美形态，是审美主体的思想意识进行自觉、主动的活动的产物，也就是说，意境是最高层次上的审美活动的产物，因而，至少可以说，意境是很高层次上的人生实践的产物，是很高水平的人生境界的凝聚、提升和显现。

四、意境在理论上的成熟和发展①

前面已经提到，“意境”这一术语最早出现于盛唐时期，而“意境”作为诗论的一个重要观念，其理论要点大都在中唐已提出，并有所论述。其中最重要的是突出“意境”须有“象外”的特征和效果，即不仅以神似手法描述物象，而且要有启发想象和联想的效果，有超越具体形象的更广的艺术空间。

晚唐的司空图在《诗品》中描述了各种意境的意在言外的旨趣，比如“超以象外，得其环中”、“不着一字，尽得风流”、“离形得似”以及遣貌取神等，都要求通过神似的艺术形象来展现意境。尽管今人对《诗品》是否为司空图所作尚有争议，但是司空图本人在一些书信中，也确实多次以意境来谈

①本节该小段主要参阅了周振甫先生撰写的《中国大百科全书 · 中国文学》“意境”条，有所调整、改动。

诗，比如《与极浦书》中，他引用中唐戴叔伦的名言“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也”，指出：“象外之象，景外之景，岂容易可谈哉？”在《与李生论诗书》中，他提出“味外之旨”、“韵外之致”，亦即刘禹锡所说的“境生于象外”。司空图对“意境”作出了重要的发展。

宋代的诗论不多标举“意境”，但在崇尚平淡诗风中注重言外之意，在流行“以禅喻诗”的诗论中提出“悟”的要求，实质上都对“意境”有所发展，并对后人有所影响。欧阳修在《六一诗话》中引用梅尧臣的诗论说：“必能状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外，然后为至矣。”指出具有“象外”特征的诗歌艺术是最佳最难的。姜夔在《白石道人诗说》中要求诗歌“意中有景，景中有意”；认为诗歌“善之善者”，是“句中有余味，篇中有余意”。欧阳修与姜夔的主张一脉相承。按照这样的理论，诗歌作品应该具有风格平淡、意味不尽的艺术形象，实质上是对“意境”的具体阐述，是创作具有意境的诗歌的经验总结。

另外，宋代佛教、禅宗兴盛。诗人论诗，流行“以禅喻诗”。苏轼在《书黄子思诗集后》中称赏唐朝韦应物、柳宗元的诗“发纤秾于简古，寄至味于淡泊”。所谓“至味”，就是具有言外之意的效用。他还在《送参寥师》中说：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境”，认为诗法与禅宗的静悟相仿。严羽在《沧浪诗话》中举出“妙悟”，阐述诗歌意境，他用佛家比喻超绝语言文字的“羚羊挂角”，来强调诗歌艺术形象的超绝语言的功用；用佛家说明超脱尘世的“空中之音”等境界，来比喻诗歌艺术形象的象外效能，其实质便是用禅理直接说明诗歌中的意境理论。与宋代一般的“以禅喻诗”相比，严羽更进了一层。

明清时期，“意境”一词更广泛运用于文学评论。如王世贞论赋，王世贞、沈德潜、袁枚等论诗，都谈到“境”或“境界”的问题。而对“意境”作出较大贡献的是清代的王夫之和王士禛。

王夫之的《薑斋诗话》里有很多地方涉及了意境问题，他谈景、谈情景交融，都与诗的意境有关；他谈情景与“意”的关系，认为“意犹帅也，无帅之兵，谓之乌合”，指出情景要以“意”为统帅，他还要求作家所写情景，应以亲身经历和感受为基础，既要“唯意所适”，又要“以神理相取”，于“神理凑合时，自然恰得”。王士禛提倡“神韵”，发展了司空图的“韵外之致”和严羽的借禅喻诗，主张写出一种清远的意境，外露灵性，内蕴真味，有言外之意；他认为，这种意境的形成，在于“伫兴”，而“伫兴”不能强求，“物色之动，心亦摇焉”，在景物感动心情时，意境自然酝酿成熟。

五、意境的新变与回归

从盛唐到晚清，意境这一审美形态在实践和理论上经过了十几个世纪的发展，其间当然也出现了种种变化；但是，真正深刻的、带有实质性的新变，却直到清代末年，确切地说，直到 20 世纪最初十年才出现。这种新变主要表现于王国维的文艺美学理论——而它最终又形成向中国文化传统的回归。

王国维在《人间词话》中提出的最主要的概念是“境界”。“境界”一词的本来意义是指地域的范围；在汉译的佛经中，“境界”一词频频出现，多指造诣的境地；从唐代到明、清两代，“境界”与“意境”一样，经常被运用于文学理论。王国维所提出的“境界”，虽然在内涵上还不能完全等同于这里所说的“意境”，但是与“意境”有很多重叠和交叉，因而可以将它视为“意境”的发展。

（一）意境中的“真景物、真感情”

《人间词话》第六则说：

> 境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界；否则谓之无境界。

这一则可以分作两层来看。第一层是对感情和景物关系的强调。《人间词话·删稿》第四则说：

> 昔人论诗词，有景语、情语之别。不知一切景语，皆情语也。

王国维在《文学小言》（1906）中说：“文学中有二原质焉：曰景，曰情。……要之，文学者，不外知识与情感交代之结果而已。苟无锐敏之知识与深邃之感情者，不足与文学之事。”在署名为“樊志厚”的《人间词乙稿序》（1907）① 中也说：“文学之事，其内足以摅己，而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者意与境浑，其次或以境胜，或以意胜。苟缺其一，不足以言文学。”总之，“情”与“景”，是王国维反复强调的文学“原质”；而这里的“意与境浑”，实际上就是“情景交融”。

意境本来就有“情景交融”的审美特征，前人也有很多关于感情的讨论；

①这篇文章如果不是王国维自己所写、并用假名发表的，那就是与王“同学相交垂三十年”、观点非常接近的樊少泉所写的，无论如何，都与这里的论述无碍。

不过，王国维与前人不同的是，他曾认真研究和翻译、介绍西方近现代哲学和心理学，他对感情的强调是以对西方把人的精神结构三分为“知、情、意”的理论为背景的。这种新的理论背景，使得意境原有的“情景交融”更加深化。

第二层的核心是“真”——景物和感情都要真。

先说“真景物”。

《人间词话》第四十则提出“隔”与“不隔”之别：“语语都在目前，便是不隔”。而在王国维之前，苏轼早就曾提出相似的观点：

> 求物之妙，如系风捕影，能使物了然于心者，盖千万人而不一遇也。而况能使了然于口与手者乎？是谓之辞达。（《答谢民师书》）

显然，王国维的“真景物”，苏轼的“辞达”，其实都是《周易》的“意”、“象”关系和《庄子》的“言”、“意”关系的延伸。

再说“真感情”。

《人间词话》第十六则说：“词人者，不失其赤子之心者也。”第十七则又说：“阅世愈浅，则性情愈真。”

王国维的“赤子之心”即相当于明代李贽标榜的“童心”，即“绝假纯真，最初一念之本心”（《焚书·童心说》）。李贽提倡“童心”，是提倡打破僵化了的孔孟之道的束缚，提倡以一种叛逆思想——在很大程度上就是市民思想——来指导创作，提倡弃雅从俗。

王国维也对属于俗文化的宋元优秀戏剧推崇备至，称赞元剧之作者只追求直抒真性情，其“关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也；彼但摹写其胸中之感想，与时代之情状，而真挚之理，与秀杰之气，时流露于其间”（《宋元戏曲史》）。

王国维的这段文字显然与李贽的“童心”说只是在表述上有所不同，实质都强调文艺写真感情；它们有共同的社会和思想源流——俗文化的兴起。

不过王国维对于“真景物、真感情”的强调，不但有传统的延续，也有来自西方和中国社会内部的新思想。这就使得意境这一审美形态，吸收了西方文化（近现代哲学和心理学）、而主要是中国社会内部的俗文化的内容。这是意境所发生的新变之一。

（二）意境中的“壮美”与“优美”

《人间词话》第三则提出“有我之境”、“无我之境”的区分：

有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境者，此在豪杰之士能自树立耳。

第四则又由“无我之境”、“有我之境”联系到“优美”和“宏壮”这两种审美形态：

无我之境，人惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也。

“无我之境”、“有我之境”分别与“优美”、“宏壮”相对应；两者的区别在于，“无我之境”、“优美”是“以物观物”、“惟于静中得之”，而“有我之境”、“宏壮”是“以我观物”、“于由动之静时得之”，这种区别是意境形态中审美观照方式的区别造成“优美”和“宏壮”两种审美形态的分化。而后者实际上与西方美学中优美与崇高这两个审美形态非常接近。

对于两者区别的进一步理解，就得联系王国维在《红楼梦评论》第一章里对“优美”和“壮美”的区别：

而美之为物有二种：一曰优美，一曰壮美。苟一物焉，与吾人无利害之关系，而吾人之观之也，不观其关系，而但观其物；或吾人之心中，无丝毫生活之欲存，而其观物也，不视为与我有关系之物，而但视为外物，则今之所观者，非昔之所观者也。此时吾心宁静之状态，名之曰优美之情，而谓此物曰优美。若此物大不利于吾人，而吾人生活之意志为之破裂，因之意志遁去，而知力得为独立之作用，以深观其物，吾人谓此物曰壮美，而谓其感情曰壮美之情。

简言之，优美就是主体与对象“无利害之关系”，或者审美主体“无丝毫生活之欲”，因而超越了主体与对象之间功利关系，即不再是抓取、占有、消灭的关系，而是“不知何者为我，何者为物”，心情处于宁静的状态。而壮美是主体内心本来还有对外物的意志、欲望，但是“此物大不利于吾人”，原有的意志、欲望为之破裂，理智得以抬头，从而“深观其物”，得到了“壮美”的审美感受。

王国维对于壮美、优美的划分，直接吸收了叔本华的美学思想。叔本华对于“优美”、“壮美”的区分是：

如果是优美，纯粹认识毋庸斗争就占了上风，其时客体的美，亦即客体使理念的认识更为容易的那种本性，无阻碍地，因而不动声色地就把意志和为意志服役的，对于关系的认识推出意识之外了，使意识剩下来作为"认识"的纯粹主体，以致对于意志的任何回忆都没留下来了。如果是壮美则与此相反，那种纯粹认识的状况要先通过有意地，强力地挣脱该客体对意志那些被认为不利的关系，通过自由的，有意识相伴的超脱于意志以及与意志攸关的认识之上，才能获得。①

叔本华对"优美"、"壮美"的区分，又直接吸收、改造了康德关于美与崇高的区分的观点。

因此，王国维对于"优美"与"壮美"（或"宏壮"）、"无我之境"与"有我之境"两组审美形态的区分，给意境形态带来了西方近现代美学思想的因素。本来，中西方两种审美文化精神存在着"天人合一"与"主客二分"这种本原性的差异，但是，王国维对于"优美"和"壮美"的区分，把西方美学的成分引入了中国审美形态，其结合点是意境中的审美感受和心理活动。这是意境的新变之二。

（三）意境与"三种境界"、"出入宇宙人生"

《人间词话》中的真正核心，也最为人所熟知的是第二十六则：

古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界："昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。"此第一境也。"衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。"此第二境也。"众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。"此第三境也。此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词，恐为晏欧诸公所不许也。

王国维对"三种境界"的划分在《文学小言》里就已经提出，只是文字上略有不同。《文学小言》说的是"三种之阶级"（这里的"阶级"为"阶段、等级"之意），并且在最后说道：

未有未阅第一第二阶级，而能遽跻第三阶级者。文学亦然。此有文学上之天才者，所以又需莫大之修养也。"

①叔本华：《作为意志和表象的世界》，商务印书馆 1982 年版，第 282 页。

另外，《文学小言》又说：

> 三代以下之诗人，无过于屈子、渊明、子美、子瞻者。此四子者若无文学之天才，其人格亦自足以千古。故无高尚伟大之人格，而有高尚伟大文章者，殆未之有也。

总之，“三种境界”的说法强调文学境界和人格精神境界的统一，有“天才”的文学家，还要通过修养，造就“高尚伟大之人格”，然后才能有“高尚伟大之文章”。

王国维论述文学境界和人格精神境界，都注重从个人扩大至于人类整体。《红楼梦评论》第五章开头说到：

> 夫美术（按：即艺术之谓）之所写者，非个人之性质，而人类全体之性质也。惟美术之特质，贵具体而不贵抽象。于是举人类全体之性质，置诸个人之名字之下。

这里王国维论艺术写“人类全体之性质”的根本旨趣是由个人推向人类整体（这种旨趣由“惟”字的转折泄露出来）。

《人间词话》第十八则说：

> 尼采谓：“一切文学，余爱以血书者。”后主之词，真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。

这里标举的文学境界、人格精神境界中，流露出“释迦、基督担荷人类罪恶之意”，饱含着对于人类乃至所有生命存在之苦难的领悟、体察和由此而来的同情、悲悯。因此，王国维将文学境界、人格精神境界由个人扩大到人类全体，寄托着对于个人和人类存在苦难之解脱和慰藉的深切渴望。《人间词话》第六十则说：

> 诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，故有高致。

前者（第十八则）以宗教的命意来说明深沉的寄托，较为明白透彻，也可以

看出其中虽有超脱的愿望而未能拔出；后者（第六十则）纯粹以中国古代文艺理论常用的语言来传达，相对来说隐晦缥缈一些，内心的寄托虽然还是没有得到向上的超脱，但是已经被一种传统的审美精神“化”开。这真可谓一种难以分解的悖论：宗教精神向来以出世为终极指向，而其人间关怀却无比强烈，使其总是处于两难的张力之中；中国向来缺乏真正意义上的宗教精神，但是传统的以“天人合一”为内核的审美精神却有几乎无往而不胜的“化”力。中国传统审美文化之奥妙无穷，正在此处。

王国维对文学境界、人格精神境界的强调，本来就是审美活动与社会实践、人生实践紧密联系的中国审美文化传统的再现；而把它从个人推展、扩大到“宇宙人生”，实则是促使了意境这一审美形态既向着中国审美文化传统之源、中国审美文化精神之魂的回归，又因吸纳了西方现代哲学、美学思想，而获得了某种现代性。

总之，在中国人长期审美实践活动生成和积淀下来的中和、神妙、气韵、意境等审美形态，既具有内在的一致性、相互的渗透性和包容性，又显现出在历史运动中逐层递进、不断超越的特征，代表着中国人在人生实践与审美活动的高度统一中，人生境界的不断提高，同时也在审美上表现出后一形态对前一形态的超越与提升。如果说中和作为原初的审美形态，基础最广；那么，意境作为总结性的审美形态，层次最高。中和→气韵→意境，既是中国审美形态的历史发展，实际上又是中国美学范畴的逻辑演进，三者既可共时并存，又有历时递进；既有逻辑上的并列、对应，又有内涵和外延上的丰富、深化，典型地体现出历史与逻辑的高度统一。

第四编

审美经验论

上面我们已经讲了审美对象在审美活动中的生成，以及人类在长期审美实践活动中逐渐积淀下来的各种审美形态，下面我们着重讨论在审美活动中形成的审美主体的体验、感受等问题，即审美经验的问题。

第一章　审美经验的性质和特征

在讨论审美经验的性质和特征以前，首先让我们来回顾一下美学史上有关审美经验的种种理论。

第一节　审美经验理论的历史回顾

有关审美经验的问题是审美活动研究的重要组成部分，也是整个美学研究一个重要而特殊的层面，值得我们重视。我们首先简要回顾西方美学史上有关审美经验的研究情况，而后提出我们自己的观点。

在古希腊，审美经验研究并不占重要的地位，但还是有所涉及，有些研究对后世影响还较大。柏拉图就曾经用“迷狂”说来描述和解释在审美活动达到高峰时的经验状态。他把好的“迷狂”分为预言的、宗教的、诗神凭附的、哲学的四种。其中第三种诗神缪斯凭附于“温柔贞洁的灵魂”所引发的“迷狂”是一种“兴高采烈”、神飞色舞的境界。一旦进入这种审美“迷狂”境界时，诗人就不知不觉地写出其神智清醒时绝对写不出的好作品。① 柏拉图的“回忆说”谈到审美主体厄洛斯在追求美的理念过程中，由可感的个体的有形的美逐步上升，最后凝神观照美的理念时那种体验，实际上也是审美的“迷狂”状态。其实质是人类思维活动处于高度发挥主观能动性时的极度亢奋状态，正如柏拉图自己所描绘的那样：

> 他凝视这美形，于是心里起一种虔敬，敬它如敬神；如果他不怕人说他迷狂到极顶，他就会向爱人馨香祷祝，如向神灵一样。当他凝视的时候，寒颤就经过自然的转变，变成一种从未经验过的高热，浑身发汗。因为他从眼睛接受到美的放射体，因它而发热，他的羽翼也因它而受滋润。感到了热力，羽翼在久经闭塞而不能生长之后又苏醒过来了。这种放射体陆续灌注营养品进来，羽管就涨大起来，从根向外生展，布满了灵魂胸脯——在过去，灵魂本是周身长着羽毛的。在这过程中，灵魂遍体沸腾跳

①柏拉图：《斐德罗篇》，244 D—245 A。

动，正如婴儿出齿时牙根又痒又疼，灵魂初生羽翼时，也沸腾发烧，又痒又疼。①

应当说，这是对处于高峰状态的审美经验的真实贴切的描述。在此，柏拉图将认识过程当中从感性认识向理性认识的质的飞跃过程中出现的“迷狂”（即“突然跳跃”），用形象化的生动语言进行了描述。柏拉图实质上是想说明，对客体的美的认识，从感性认识上升到理性认识不是一次完成的，而且要反复多次。主客体交互作用过程中，主体为实现对客体本质认识的质的飞跃，须不断地进入或长时期处在一种主体心意活动的高度亢奋状态。可以看到，在古希腊，人们对审美经验的描述尽管已经有所涉及，但还处于一种并不精确明晰的阶段。

随着西方近代哲学的认识论转向，西方美学的研究重心也转向了审美经验的探讨，这在英国经验主义美学中表现得尤为明显，其发展大体可分为两个阶段。

18 世纪中叶以前为第一阶段，其代表人物主要有夏夫兹博里、荷加兹、哈奇生等人。夏夫兹博里认为，人天生就具有审辨善恶和美丑的能力，他把这种能力称为“内在的感官”或“内在的眼睛”，也就是人们常说的“第六感觉”。在他看来，这是五官之外的另一种感官，它可以通过直觉把握到对象的美，而不必经过思考和推理。他的学生哈奇生对这种看法又作了进一步的发挥。他们还从经验的角度对于审美特征进行了仔细的归纳，比如荷加兹提出，美的对象一般总是体积较小、造型流畅，因为只有这样才体现出它是按自身的规律发展而不受外力的强制，也才能给人以审美的愉悦。他还通过比较认为，蛇形线是最美的线条。可见近代美学对审美经验的探讨其重心已经转向了审美主体及其心理结构；不过，由于其研究仍然把自己的经验归纳看作对象的审美属性，这样，主客体之间的相互作用与关系还没有进入理论的视野。

经验主义美学的第二阶段开始于 18 世纪中叶以后，其代表人物是休谟。休谟的主要特点在于他明确地把审美经验归结为情感活动，从而把审美与认识活动区别开来了。他认为，“理智传运真和伪的知识，趣味则产生美与丑和善与恶的情感。前者按照事物在自然中的实在情况去认识事物，不增也不减；后者却具有一种制作的功能，用从心情借来的色彩去渲染一切自然事物，在一种意义上形成一种新的创造”②。不过，休谟的局限在于只强调情感与理智、审

①柏拉图：《斐德罗篇》，251B—C。

②休谟：《人的知解力和道德原则的探讨》，转引自朱光潜《西方美学史》（上卷），人民文学出版社 1980 年版，第 231 页。

美与认识之间的区别，而忽略了二者之间的联系，因此存在片面性。

现代西方美学是作为对近代美学的反叛而出现的，但审美经验问题仍然是其探讨的一个中心问题。由于现代思想自身的复杂性，现代美学在审美经验问题上也出现了很多的分歧，形成了很多学说流派。20世纪西方美学主潮即科学主义与人本主义，虽然其基本倾向不一，但都关注审美经验问题。

先看科学主义一脉。现代科学主义美学的思想基础是主观经验主义和逻辑实证主义，这种立场在不少学派对审美经验的观点上都有体现。自然主义的代表人物乔治·桑塔耶纳在哲学上持主观经验主义立场，认为唯一可靠的是经验，美学上提出“美是客观化了的快感”的观点。把美的本质归结为主体的快感经验；新自然主义代表托马斯·门罗也“拒绝超经验的价值和原因”，主张以现代的心理学为基础，“尝试科学地描述和解释艺术现象和所有与审美有关的东西”[①]。克莱夫·贝尔与罗杰·弗莱为代表的英国形式主义美学提出的“有意味的形式”的著名命题，其基础也是不同于日常生活情感反应的特定的、深刻、高尚而难言的“审美感情”或审美经验。实用主义代表人物杜威把桑塔耶纳的自然主义美学彻底实证化、实用化，认为艺术是自然经验的延续与完善化，审美经验就来自于日常经验，美的形式唯有凭借经验才能理解并得到享受。“艺术即经验”的命题，正是在此意义上提出并成为其美学代表作的书名的。

科学主义的另一方面是实证主义的逻辑化。最早的是以瑞恰兹为代表的语义学美学，他运用语词意义与功能的分析方法，批评传统美学对美的种种抽象、虚幻、不精确的界定，认为所谓“美”只不过是对象在观赏者身上所引起的一种主观的情感反应即经验而已[②]。这一方面最重要的学派是分析美学，主要代表是维特根斯坦。他前期把事物分为能言说、能用命题描述与不能言说、不能用命题描述的两类，认为后者是无意义的，传统哲学中大部分抽象命题（包括“美”、“善”等）都属此类，都是无意义的；他后期提出“语言的意义在于它的用途”[③]，如“美的”这个形容词，“我们在许多场合都使用‘美的’这个词，但每次都各不相同。例如：一张脸的美跟一把椅子的美，一朵花的美或一本书的装潢的美是各不相同的”，关键要看使用此词的具体语境，即使用决定“美的”一词的特定的意义。我们要注意的是，分析美学的上述观点，最终还是奠基于经验——经验能否证实或证伪，其实质仍是通过语

① 见《美学与艺术评论》英文版，1961年冬季号。
② 参见瑞恰兹《意义的意义》，伦敦1933年版，第7章。
③ 维特根斯坦：《哲学研究》，伦敦1956年版，第7节。

词的运用来分析审美经验的具体含义。

再看人本主义一脉。较有代表性的是现象学美学、精神分析学美学和解释学美学。

现象学是20世纪初由德国思想家胡塞尔创立的一种哲学思潮。其基本思想认为意识活动的本质特点是意向性的。所谓“意向性”是指任何意识行为总是关于某个事物的意识，也就是说，意识总是指向某种外在对象的。现象学所研究的主要就是意向活动的内在规律。简单说来，胡塞尔认为，意向行为包括意向作用和意向对象两个方面。意向对象不同于实在对象，它是由意识通过意向作用所构成的。因此，意识活动就不是一种被动性的接受行为，而是一种积极性的构成活动。在胡塞尔之后，波兰美学家英伽登和法国美学家杜夫海纳等人把现象学的观点应用到了审美经验研究之中，从而产生了很大的影响。

英伽登从胡塞尔的意向性理论出发，把艺术作品与审美对象区别开来。他认为，从艺术创造的角度来看，作品也是一种意向性的构成物，但从艺术欣赏的角度来看，艺术作品就成了实在对象，而审美对象则是由接受者通过审美活动在自己的审美经验中构成的。之所以会出现这种差别，是因为艺术作品是一种图式化的存在物，因而存在着许多“空白”和未定之处。他认为，审美经验是一种由审美感知、审美质素和原始情绪“合成”的“复合经验”，他的具体生成可以划分为三个阶段：第一个阶段是预备阶段，主体为对象的某种特征所打动，从而唤起了一种“原始情绪”，在这种情绪的支配之下，主体摆脱了日常经验的束缚而树立起了审美态度；第二阶段是审美对象的形成，在这个阶段主体把作品各个方面的特征综合起来，由此产生了一种和谐的关系，这也就是关于对象的格式塔；第三个阶段是高潮阶段，主体通过对于已形成的格式塔的观照而感受到了审美的愉悦，并在主体与对象之间产生了相互的精神交流。这一审美经验论已超越了流行的心理主义而有所深化，但还不够完整且理性主义色彩过浓。在他看来，“文学审美经验的核心永远是一种理性的理解行为”①。

在英伽登的研究成果的基础上，杜夫海纳又进一步发展。与英伽登的理性主义倾向不同，他主张美学（Aesthetics）返回其原来的“感性学”意义，并以此为基点来探究人与世界的具体的活生生的感性经验关系。他不同意英伽登把审美经验归结为情感活动的看法，而认为这是一种知觉行为。从这种观点出发，他把审美经验的第一个阶段确定为原始的知觉活动，在这个阶

①英伽登：《现象学美学：界定美学范围的一种尝试》，见《西方学者眼中的西方现代美学》，北京大学出版社1987年版。

段，主体获得了关于对象的各种原始经验材料。他的审美经验理论在以下四个方面有所突破和推进。一是超越了仅从艺术家创造活动出发研究审美经验的局限，而把接受者的审美经验作为切入点；并把两者结合起来研究，以避免陷入心理主义。二是超越了单从主体或单从对象属性角度研究审美经验的局限，而认为“审美经验揭示了人类与世界的最深刻和最亲密的关系”①，他称之为存在的深度或和谐，因而他自觉地在人与世界的活生生的关系中，即在人的生活世界中，来探讨审美经验的整个问题。三是超越了仅把艺术作品作为审美经验研究的对象的局限，而拓宽至整个自然和社会生活领域。四是超越了对审美经验仅作心理学研究的局限，而提出了“情感先验”的新范畴来阐释审美知觉，认为人与世界的存在关系，首先是一种情感性关系，“情感先验”在逻辑上先于经验，与“知性先验”一起与世界发生关系，后者的功能是认识世界，而情感先验则是人感知世界的基本条件，也是审美经验构成的基础。

总体说来，现象学美学的审美经验论既强调了主体在审美活动中的能动性和积极性，又在一定程度上避免了主客对立的二元论思维方式，其思想价值和理论意义都是不容忽视的。

精神分析学是由奥地利心理学家弗洛伊德在20世纪初创立的一种十分重要的心理学流派，它在现代西方思想中产生了非常广泛的影响。就美学和艺术理论而言，其影响主要在于他的“潜意识”和人格结构理论。由此出发，他提出了“替代”说、“白日梦”等理论，从生理、心理层面拓展了科学化的审美经验研究。他认为，审美和艺术活动在根本上乃是主体为了宣泄和转移自己的生命本能而选择的被社会所允许的替代方式而已，从某种意义上说就是一种白日梦。对于艺术家来说，艺术创造就是以一种间接的方式把自己受压抑的性本能转移到作品之中去，使其在想象和幻想之中得以释放，从而确保了主体在精神和心理上的健康。对于艺术欣赏来说，作品同样只是一种“诱惑物”，使读者的本能在自由的想象中获得替代性的满足。弗洛伊德曾经亲自把这种对审美经验的阐释运用于对古希腊著名悲剧《俄狄浦斯王》的分析，指出这部作品成功地表达了人们内心深处潜藏的一种弑父娶母的“情结”，他把这种情结就命名为“俄狄浦斯情结”。之所以会出现这种情结，就是因为每个男人在少年时代都会产生对母亲的眷恋和对父亲的敌视，只是这种感情不能直接发泄出来，被压抑在内心深处而变成了情结。艺术和审美活动恰恰使人们把这种心理情结曲折隐晦地宣泄、释放出来了。除此之外，他还对莎士比亚的《哈姆雷特》等作品进行了分析，从而建立起了影响深远的精神分析学派的美学理论。

①杜夫海纳：《美学与哲学》，中国社会科学出版社1985年版，第3页。

不难看出，弗洛伊德的这种审美经验论具有十分明显的片面性，这主要表现在他把人的心理基础完全归结为性本能上。从马克思主义的角度来看，人的本质是人的社会性，离开了社会性来谈论人的本能，那是不全面的。但它对人的精神结构的分析，对于我们理解审美经验中无意识性的一面无疑是很有帮助的。

伽达默尔的解释学美学把审美经验的研究作为起点，“试图从这个出发点开始去发现一种与我们的整个诠释学经验相适应的认识和真理的概念”①。他的解释学奠基作《真理与方法》第一部分标题就是“艺术经验是真理问题的展现”。他把艺术作品放在被人表现、理解、解释的过程中，也即放在审美经验中加以考察，他指出：

> 艺术的万神庙并非一种把自身呈现给纯粹审美意识的无时间性的现时性，而是历史地实现自身的人类精神的集体业绩。所以，审美经验也是一种自我理解的方式。但是所有自我理解都是在某个于此被理解的他物上实现的，并且包含这个他物的统一性和同一性。只要我们在世界中与艺术作品接触，并在个别艺术作品中与世界接触，那么，这个他物就不会始终是一个我们刹那间陶醉于其中的陌生宇宙。我们其实是在他物中学会理解我们自己，这就是说，我们是在我们此在的连续性中扬弃体验的非连续性和瞬间性。②

这里伽达默尔把审美经验理解为人类在与世界的接触中实现对世界的理解，并在实际上也实现对自己的理解的一种生存方式。这种经验“从根本上说总是超越了任何主观的解释视域的，不管是艺术家的视域还是接受者的视域。作品的思想决不是衡量一部艺术作品的意义的可能尺度，甚至对一部作品，如果脱离它不断更新的被理解的实在性，其意义是不可能实现的。艺术作品的意义只能存在于不断被接受，被经验的无穷过程中”③。此外，他对审美经验与科学认识、伦理认识作了区分，并明确地把“确立”审美（艺术）经验为一种“独特的认识方式”作为“美学的任务”④。这就把审美经验的研究提升到了一个更高的层次。

①伽达默尔：《真理与方法》（上卷），上海译文出版社 1992 年版，第 124 页。
②伽达默尔：《真理与方法》（上卷），上海译文出版社 1992 年版，第 124 页。
③伽达默尔：《真理与方法》（上卷），上海译文出版社 1992 年版，第 8 页。
④伽达默尔：《真理与方法》（上卷），上海译文出版社 1992 年版，第 125 页。

直接继承伽达默尔的解释学思路创立了接受美学的姚斯主要从接受角度切入，对审美经验的特性及其在西方的发展历史作了深入的研究。他说：

> 在接受这方面，审美经验与日常世界的其他活动的不同处在于它特有的暂时性：它使我们得以进行“再次观察”，并通过这种发现来给我们的现实以满足的快乐；它把我们带进其他的想象世界，由此适时地突破了时间的樊篱；它预期未来的经验，由此揭示出可能的行动范围；它使我们能够认识过去的或者被压抑的事情，由此使人们既能保持奇妙的旁观者的角色距离，又能与他们应该或希望成为的人物作游戏式认同；它使我们得以享受生活中可能无法获得或者难以享有的乐趣；它为幼稚的模仿以及在自由选择的竞赛中所采用的各种情境和角色提供了具有典型性的参照系。最后，在与角色和情境相脱离的情况下，审美经验还提供机会使我们认识到，一个人的自我实现是一种审美教育过程。①

姚斯明确地说明，他讲的审美经验“并不是形而上学的美，而是在与美交往过程中得到的实践经验”，它“能够使人在理解艺术作品的同时，也理解自己”②。他还分析了审美经验构成的三个主要方面：“生产方面”即“创造”，“接受方面”即“美感”，“交流方面”即“净化”，从而进一步深化了审美经验的研究。

总体来看，西方现代美学在根本上改变了古典美学和近代美学中主客体二分的思想方式，努力从主体与客体对象的相互关系出发，来把握审美经验的基本结构与特征。

当代西方美学仍然把审美经验问题作为研究的中心课题之一。1990 年 8 月在匈牙利首都布达佩斯举行的“第 11 届国际经验美学会议”上收到 70 多篇征文，其中有关审美经验和艺术创造问题的论文达到一半。它们“以审美经验为中心，将艺术创造、表演、欣赏理解的心理学问题作为重点研究对象，从各个不同角度对审美过程和艺术现象进行具体的调查和研究”，“将美学研究与实际生活现实环境中提出的问题结合起来”。“和人们的实际生活有关的各种美学问题越来越引起经验美学研究者的兴趣和重视。”③

①姚斯：《审美经验与文学解释学》，上海译文出版社 1997 年版，第 12 页。

②姚斯：《审美经验与文学解释学》，上海译文出版社 1997 年版，第 12 页。

③彭立勋：《经验美学的新趋向——第 11 届国际经验美学会议观感》，见《美学的现代思考》，中国社会科学出版社 1996 年版，第 385～386 页。

总而言之，从古希腊到现当代，审美经验问题一直是西方美学家所谈论的一个重要的问题，它构成美学学科的重要内容。这众多的谈论与描述勾画出审美经验理论初步的轮廓，但其具体的性质与特征仍有待进一步厘定。

第二节　审美经验的人生实践性质

什么是审美经验？审美经验的性质是什么？这是我们首先应当弄清楚的问题。

从美学史上看，19 世纪以前的美学家包括经验主义者，都很少使用“审美经验”（the aesthetic experience）这个词，如英国经验派主要使用“趣味”（taste）、“趣味判断”（judgement of taste）等术语。康德的《判断力批判》也继承了这种用法。稍后的美学家把审美的感受称为“美感”（the taste of beauty），直到 20 世纪“审美经验”一词才被广泛用于美学研究中。

但是，在现代西方美学中，对“审美经验”的使用和理解并不一致，因而对它的含义的界定也各不相同。一般把审美经验理解为主体感受、体验、创造美的经验。具体又分广义、狭义两种：广义的理解把审美经验等同于审美意识，认为它包括主体的审美观点、趣味、态度、感受、理想等；狭义的理解认为它只是审美意识的重要组成部分，包括在审美中获得的直接与间接、感性与理性等种种经验。当代美国分析美学家韦兹把审美经验等同于“审美反应”，认为“它几乎成了对艺术或美的反应的同义词”，人们“谈论审美，就是谈论我们对美的反应中经验的特性”①。我国有的学者也赞同这个看法，认为“审美经验是我们对于美和艺术的反应中产生的一种特殊经验。这种经验具有与科学的、道德的、实用的、宗教的等方面的经验完全不同的特性”②。我们更倾向于认同后一种看法，但认为必须作进一步的说明。

我们认为，把审美经验等同于主体的审美意识或审美意识的一部分是不妥的。审美经验是在审美活动中，伴随着审美对象与主体同时生成，主体在全身心的投入中对审美对象的反应、感受或体验。它是审美主客体之间的一种活生生的动态关系，而不仅是主体的意识或精神。换言之，审美经验既不能完全归结为主体的审美意识，也不能完全归结为对象固有的审美属性，而是由审美活动建构起来的、主客体之间的一种精神性关系，一种主体知觉对审美对象生成过程的忘我投入时的反应和感知。就动态角度而言，审美经验既是审美活动过

① 莫里斯·韦兹编：《美学问题》，纽约 1970 年版，第 5 部分。
②彭立勋：《审美经验论》，人民出版社 1999 年版，第 4 页。

程在主体知觉上留下的运动印痕，也是主体对对象审美的反应和感知，或以审美的知觉构成审美对象并对之作出的反应和感知，在这种情况下，审美经验是一次性的，不可重复的。就静态角度而言，审美经验是审美主体对审美对象的反应、感知的结果和凝定。它有可能凭借主体的心理机制积淀和保存在主体的心灵中，并成为以后审美活动的基础和前导。对审美经验的完整理解，应是动态与静态的辩证统一。

审美经验最根本的性质是它的实践性，是它与人生实践不可分割的紧密联系。首先，审美活动，无论是艺术创作还是审美欣赏活动，在根本上都是人们人生实践的组成部分。艺术活动本身就是艺术家审美的人生实践，它是与艺术家探求人生真谛，追求艺术真理的人生实践相统一的。艺术家从事艺术创作并不是置身于生活之外去冷静地观察、分析和认识生活，而是直接以人生实践方式参与到社会生活之中去。它的目的不是去把握业已存在的客观知识，而是真实地记录艺术家的人生体验和感悟。这就决定了艺术家的审美经验具有人生实践的性质。其次，这种实践性导致审美经验具有创造性和生成性。艺术家在艺术创作中所获得的审美经验，是一种切身的感觉和体验，而不是异己的存在物，是艺术家在实践中领悟到的人生价值和意义。它不是来源于对对象属性的认识，而是主体的精神创造为社会生活所增添的新维度。正是因为有了人生实践的过程作为前提，才使艺术家得以长期地保持自身的艺术激情，在艺术创造中不断地达到新的境界，从而才使审美经验不断得到创造性的体现。最后，审美经验不仅仅是艺术家的人生实践，随着艺术作品为人们所接受和欣赏，它必然要和广大接受者的人生实践发生紧密的联系。艺术作品不仅可以帮助读者认识社会，理解社会，更重要的是可以有效地作用于接受者的心灵，使他们在艺术欣赏中获得鲜活的审美经验，帮助他们净化自身的情感，陶冶他们的情操，提高他们的道德水平，从而对他们的人生实践起到正确的导向作用。由于艺术品所记录的是艺术家直接的人生体验，而不是纯粹客观的社会知识和道德意义，因而艺术接受主要不是认知或道德活动，而是以情感为中介的审美体验过程。只有当接受者全身心地投入到作品的情景和氛围之中去，切实地感受人物形象的喜怒哀乐、悲欢离合，与艺术家在创作中所倾注的感受和情绪融为一体，产生强烈的共鸣，形成真切的以情感体验为标志的审美经验，而后作品所包含的哲理和意蕴才能为接受者把握和接受。因此，艺术欣赏不仅是对接受者知识水平和审美修养的考验，而且是对接受者道德和人格境界的审视和检阅。如果接受者在人生实践中达不到相应的境界的水平，艺术作品的价值功能就得不到充分的实现；反过来，优秀的作品正是因为渗透着艺术家对社会人生的积极评价，洋溢着艺术家的人生理想和智慧，才能给接受者以智慧的启迪和美的享受。

当然，上面的分析主要着眼于艺术作品的创造和接受过程，但从中揭示出来的审美经验的实践本质却无疑具有普遍的适用性。我们知道，审美经验在艺术、社会和自然三大领域都可能发生。社会领域的审美经验由于和道德活动有着密切的联系，其实践本质尤为突出。自然的审美经验与人生实践的联系密切，无论是中国还是西方，对自然美的发现和欣赏都是与人生实践不可分割的。如中国古代对于自然美的欣赏和表现中，源远流长的“比德”传统和以“畅神”为基础的审美经验论都是如此。所谓“比德”是指人们在艺术创作中总是习惯于把自然物的某些特征人格化，使之比附于人类的某种道德情操。不难看出，这种观点已经超出了人们的实用态度，着眼于对象带给人的精神感受，因而已经是一种真正的审美经验。孔子无疑是这种审美观的典型代表，他曾有过“知（智）者乐水，仁者乐山”① 的说法。此外，《荀子·法行》中还记载了孔子“以玉比德”的说法：“夫玉者，君子比德焉。温润而泽，仁也；栗而理，知也；坚刚而不屈，义也。”这种观点在中国古代审美活动中产生了非常重大的影响，以至于成为中国人审美经验的显著特点。《诗经》中的诗歌就常常以鸟兽草木来作比兴，借以抒发作者的情感志向。屈原在《离骚》中更是集中使用了这种艺术手法，比如他常以香草喻君子，以萧艾喻小人，如此等等。此外，在中国古代的绘画艺术中，也常常以梅兰竹菊等来表现人们坚贞高洁的精神品格。这种传统在今天的中国艺术中也仍然可见。魏晋南北朝时期出现的“畅神说”，强调的是自然景观的审美价值在于可以使欣赏者的情感得到抒发和满足，使人的精神为之变得舒畅和愉悦。所谓“情来神会”，“心会神融”，“神机凑会”，说的正是这样一种审美经验。其核心是要求艺术创作要使所表现的对象呈现出一种内在的生命力，而这种生命力又只能来自于主体精神的贯注。必须强调的是，这种贯注不同于主观的比附或约定，而是源于主体与对象之间的水乳交融。虽然，“畅神说”并不具有明确的道德含义，却体现出审美经验的终极指归在于帮助主体寻找到人生的意义和价值真谛。

就对自然的审美经验而言，西方人同样也很重视自然对象的道德内涵，不过他们不是通过比附和联想的方式赋予其一定的道德意味，而是认为自然对象可以通过对主体精神世界的作用而激起主体的道德体验。这一点最清楚地体现在康德对于崇高和崇高感的分析上。他认为，诸如险峻的高山、汹涌的海洋等，之所以能给人以审美的愉悦，根本上是由于它们激起了人们的道德体验。人们在面对这些对象的时候，首先体验到的是一种恐惧感，从而经历了生命力的瞬间的阻滞，但随即产生了更强的爆发，因为主体开始动员起自己的理性能

①《论语·雍也》。

力来与之抗衡，他也因此摆脱了渺小和平庸，从而体验到一种非常强烈的自豪感和胜利的喜悦。因此，康德认为，崇高感不在于客体本身，而在于主体的内在心灵。也正是由于审美经验与道德实践的这种密切关系，康德才把审美判断看作是认识活动与道德活动之间的中间环节，并得出了“美是道德的象征”这样具有普遍意义的结论。

总之，审美经验所具有的人生实践性是其根本性质之一。

第三节　审美经验的基本特征

我们揭示了人生实践性为审美经验的根本性质，这只是对审美经验本质的一般规定。要把审美经验与科学经验、道德经验等其他经验形态区别开来，还必须进一步揭示审美经验的一系列内在特征。下面我们拟从五个方面来加以探讨。

一、感性直观性

审美活动不同于科学、道德等活动的一个重要方面，在于它是一种感性直观的活动。所谓“感性直观性”，是指在审美活动中，主体是凭借自己的感觉器官而非绕道思维理性，直接而非间接地与对象打交道，而对象也是以自己的感性外观（即感官可以把握、感觉的外显形式）而非内在本质，直接而非间接地呈现给主体，从而在主体与客体之间建立起一种感性直观的关系，即审美关系。主体在审美活动中所形成和获得的审美经验也因而具有感性直观性。

我们再次以朱光潜曾举的松树为例，来说明审美活动与科学活动、道德活动的区别。山上一棵挺拔的青松，科学家从植物学角度去研究分析它，这种科学经验基本上不停伫于对松树感性外观的观赏，而切入到对松树本质的认识和思考；一位小学教师带学生到一棵被偷伐的大松树根前面，教育学生要保护国家森林，反对滥砍乱伐，这种道德经验同样置松树的感性外观于不顾，而主要从松树与人的价值关系出发作道德判断。而当我们完全离开科学或道德经验的态度，一心一意地只用视觉去观赏松树的“外观”，即那挺拔的躯干、四季常青的针叶，及它那浑朴的造型与陡峭山壁一起构成的雄壮风光时，我们感受、体验到的就是与科学、道德经验全然不同的审美经验。面对自然对象时如此，面对艺术对象时更是如此。我们看画展、听音乐、读小说，都主要用感官与具有感性直观性的艺术意象打交道。对象只有具有感性直观性，才有可能成为审美的对象。同样，主体也只有主要凭借感官感觉才能直接把握到对象的感性意象，产生审美愉悦。因此，审美经验的感性直观性是包含着对象与主体两个方

面的感性特征的。离开了感性直观性，就没有审美经验。

简言之，审美经验是主体凭借感官直接把握、感受对象的感性外观所生成的经验，既不假道理性思考（科学经验），又不关注对象的伦理关系与价值（道德经验）。

要准确地把握感性直观性，还需注意两点。

第一，感性直观性是超越局部有限范围的。在日常意识中，感性直观往往是局部的、有限的直观，但审美直观并非如此。诚然，审美活动不同于求真的科学活动及伦理活动，但并不意味着凡后两者所具有的属性审美活动就不具有。相反，审美活动在主体方面以感性为中心，统摄着主体各种能力，其中，大多数时候活跃于理智活动中的超越性、整体性的能力向度，也活跃于审美活动中。这种活动的效果之一，就使审美的感性直观性摆脱了粗糙的局部与有限性，而获得了超越性的整体意味，也就是说，感性直观不再是片光只影，触碰惊痛，而是具有洞悉事物本性、整体把握对象的能力或意向，意大利美学家克罗齐在 20 世纪初就将审美视为直观，同时将直观视为一种完整的、有整体性和本质发现效果的能力；尼采在《悲剧的诞生》中说到“日神精神”也提出一种直观，这种直观也是超出局部与有限的，它能提供引导上升的“完美”图景。

第二，感性直观对于人生而言是“痛切”的。感性直观不是局部、有限的，这并不意味它脱离了审美活动的当下性和生动性。感性直观仍然是与对象直接关联。这种关系不仅仅是指主体通过感官对对象的直接接触，更是主体的综合能力在感性中得到凝聚，在感性方式中与对象不仅仅是外表而是整体的直接性接触。

二、超个体眼前的功利性

与感性直观性相关，审美经验的另一特征是非功利性或超功利性。这一观点较早由康德提出。康德在论述鉴赏判断的四个基本规定时，把“审美无利害”即非功利性放在第一位。他说：“规定鉴赏的快感是没有任何利害关系的。”① 所谓利害关系，就是对象实际存在（内容、质料等）使人满意或不满意，从而引起人的愉快或不愉快，而这种快或不快，主要与主体的欲望直接相关，而与美的对象本身无关。所以，决定鉴赏（审美）判断能否成立的关键在主体，如果作为鉴赏判断规定根据的主体的快感渗入了利害（功利）关系

①《康德全集》，普鲁士皇家科学院 1900—1924 年标准版，第 204 页。参见宗白华译《判断力批判》（上卷），商务印书馆 1964 年版，第 40 页。

的考虑，就有了偏爱，就不是纯粹的鉴赏（审美）判断了。他区分了三种愉快的理论：一种是感官的快适，它完全依赖于对象实存（内容、质料）对主体欲望的满足与否；另一种是道德方面的善引起的快乐，它既与人的理性目的、概念有关，又与对象实存有关。这两种愉快都与人的实际欲望有关，因而，都是涉及利害（功利）关系的。而作为审美经验的愉快，主体对对象的实存（内容、质料）不关心，没有目的、不含概念、不含欲望，通过纯粹静观获得纯粹的精神性愉快。在此，康德告诉我们，快适完全局限于感官对对象实存的满足；善的快乐只适用于理性存在，与感性无关；审美愉快则一方面既需要一个感性对象，却并不涉及对象的实存，而只与对象的感性形式有关；另一方面，主体需不带理性概念和感性欲念，完全处于静观之中，这时才会产生审美愉快即审美经验。

康德关于审美无利害的思想对西方近现代美学发生了深远的影响，其中也确实包含着部分真理性。每一个有过审美经验的人，大约都会同意：当你沉入审美体验时（无论是创作还是欣赏，无论是欣赏自然之美还是艺术之美），恐怕都会有暂时忘却世俗的利害关系，超脱对物质实存或其他利益具有的欲念，否则，审美活动便会中断，审美经验便会被打破。比如，一位面对着一个放满红苹果、青梨、紫葡萄的盘子全神贯注地进行静物写生的画家与一个涎水直流，一心想伸手抓过这些水果张口吃掉的人之间，会发生多么不同的经验！在后者这种贪吃的功利俗念的支配下，审美经验决不可能发生。再如，延安时代，一次文工团为八路军演出《白毛女》，当演到地主黄世仁逼死杨白劳时，一位战士冲上去，就要向扮演“黄世仁”的演员开枪。这位战士是把台上的演戏当成生活的实事了，他这种以现实的利害关系的眼光来看戏，实际上就打破、中断了审美经验。所以，不涉及利害关系，确实是形成审美经验的必要条件。问题在于，康德对“无利害”的理解并不全面。实际上，利害关系也有大小之分，有人类整体与个体小我之分，审美经验要超脱的只是个体的眼前（暂时）的功利，而并不与人类整体的利害相对立。相反，在个体审美经验的背后往往潜藏着人类或人类社会的大功利。人们对于对称、平衡等形式美因素的亲和，就与人类的身体需要对称和平衡这种大的功利有关，它是由系统功利千百万年来的感性积淀造就的形式美感。

三、感知与情感交相伴随

审美经验不同于科学、道德经验的又一特征是，情感活动伴随始终。科学活动为了求真，在以这种方式展开研究时，须自觉排除感性因素的介入与干扰，所以一般说来科学经验与情感体验是相对立的；道德经验有所不同，它以

同情心为基础，所以不能不涉及情感，但作出道德判断并付诸行动的主要动力还来自理性的道德观念。而审美经验则以情感活动为主，并弥漫、渗透、贯穿审美活动的全过程。在一定的意义上，可以说情感体验是审美经验的核心和动力。没有情感活动，就没有审美经验。

对情感活动在审美经验中的重要地位，古人早就有认识。康德继承西方思想传统，明确把人的心灵功能分为知、情、意三部分，以“知”（认知）对应于认识论，以“意”（意志）对应于伦理学，以“情”（情感）对应于美学（集中探讨审美判断）。中国古代“诗言志”论的“志”就包含着“情”，汉以后通称“情志”；六朝时更有“诗缘情”说，更明确地把作为艺术的诗的本质归结为情感。

前面说到，在审美经验中，主体的感知（感性知觉）极为重要，那么，情感与感知的关系如何呢？我们认为，一般来说，情感活动和感知活动经常是互相激发、互为因果的，在审美经验中，感知和情感的相互交织和伴随尤其是一个显著特点。一方面，情感作为审美经验的激发因素构成了感知活动的动力；另一方面，感知活动所产生的经验材料也因此而具有明显的情感色彩。在日常的认知活动中，情感因素常常受到实用目的和理性思维的压抑，感知活动也因此而迅速分解为抽象的概念，知觉的表象也就无法完整地保存下来。与之不同，审美感知由于情感因素的作用而始终保持着自己的具象性和直观性，由此产生的也就不是抽象的概念和命题，而是活生生的审美意象。正因为如此，在艺术家的眼里，大自然就是生生不息，充满生机的。刘勰所说的“登山则情满于山，观海则意溢于海”，所表达的也正是审美经验这种感知与情感交融的特点。

四、自由无限性

审美经验具有自由无限性，这在德国古典美学中多有论述。“自由”是人类古老的话题，这个话题延续了千余年，直到德国古典哲学中才得到最清晰明确的表达。例如，康德认为，“自由”不是上帝赋予的，也不是从客观自然中取得的，自由就是人的意志的自我肯定，也就是人的意志具有的自发性、主动性。康德认为，这种意志的肯定性就是人生理性的闪光，它本身就是善，就是最高的义务，代表着人性的普遍性。康德继而指出，这种自由是可以与现象、对象沟通的，其中一个重要的途径就是审美判断（鉴赏判断）。审美判断在对象中见到了自身，也就将机械的自然与合目的的自由两个世界统一了起来。换言之，康德认为，审美是包含自由也是服务于自由的，正因为此，他提出了“美是道德的象征”的命题。在黑格尔这里，自由与美的关系就更加明显。和

其他德国古典哲学家一样，黑格尔把自由定位于非常理性化的自我肯定，他说，“自由是心灵的最高定性”，不过，他进而强调要把普遍性的自我肯定与出于偶然动机的随心所欲区别开来，他还尤其强调“自由应当实现”，也就是说，如果这种肯定只停留在主体内没有实现出来，便还有不自由，只有将内在的真与美的法则在客观外部世界实现出来，达到主客体、理性与感性的和解，才算获得了结合，自然具有自由性，故黑格尔对美和美的创造的第二个规定便是自由和无限。在今天看来，自由以及审美的自由性这些名目，确实带有强烈的德国古典哲学美学的色彩，而这种特定的理论如不加以更进一步的规范与引导，也有发展为唯志论的可能。但是自由无限性，如果作更为丰富与现实的理解，它确实触及了审美的核心，甚至是至高特征。

马克思是在人的全面发展的高度上讲审美的自由无限性的。在马克思的思想中，自由问题主要是在劳动的异化与非异化的对立中展示出来的。马克思指出，在不合理或落后、不完善的社会生产关系中，人的本质力量是不能全面地实现的，只能是“异化”地实现。也就是在人的劳动被抽象为商品而失去了丰富的整体生命呈现。人与物的关系是分离对立的，而不是互相展示本质，反之马克思所构想的“共产主义”内容之就包括非异化的人与物的关系，而这种关系作为人的真正自由的表征及实现形式，是马克思美学思想最主要的内容。

从审美经验的整体来分析，它确实具有使人身得以全面、丰富、健康展现与发展的特征，这种特征是审美的最高目的的表现，也就是自由无限性。

首先，审美经验中，人的主体能力被全面、充分地调动起来，不断被开掘，并且处于一种整体和谐共振并得到最大发挥的境地。它本质上是一种与理智等集合能力不同的与对象或世界发生全面关系（而非仅仅是表象、表面关系）的能力。在这种综合的投入状态中，无论是在“优美感”中或“崇高感”中，各种活动得到最有效的交流，它或是在优美感中达到和谐、共振，或是在崇高感中产生强烈的张力，无论何种情况都是主体综合能力的良性配置。

其次，审美经验是一种与对象相交融的体验。我们从主体方面来讲审美经验，只是在理论上分而论之，在实际的审美活动中，主客体难以两分。

最后，审美经验是充分展示自身与对象存在的高级体验，审美经验在主体方面，因为主体能力的充分发挥，就达到了一种自我本质全面的展现，并且，由于审美境界的不断递进，这种本质展现愈来愈清晰，使自我愈加充盈，自然体认愈加明确深刻；相对地，审美经验也直接性地把握对象的整体，凸显出对象的“存在”。

由此可见，审美经验具有促进获得人生健康发展与呈现的意义。当然，这

种人生的健康发展与呈现，未必一定要像法国古典哲学那样以较为玄远的“理性的自我肯定”来表述。

五、非理性的显性表征

从总体上讲，审美经验是理性因素和非理性因素的统一，但与别的经验形式相对而言，无意识、直觉、非逻辑性、反常性等非理性特点表现得尤为突出。我们一方面要反对某些非理性主义者把非理性因素片面化、极端化的做法，同时也要反对无视审美经验中非理性因素的唯理主义倾向。我们可以坚持这样一种原则认同，理性因素作为一种根深蒂固的思维“悟性”从根本上、暗中控制和掌握着人的各种经验形式（包括审美经验形式），审美经验只是在其显性的表征方面凸显一定的非理性特征。可以把理性因素比作一种“后台”操作，把非理性现象视作“前台”或“表面”特征。这两个方面的关系是前者决定并最终解释和支配后者，前者起着主导性作用。我们这里只侧重谈谈审美经验的非理性的特点。

由于审美经验中多种非理性因素的存在，审美经验现象中呈现出了一系列不同于其他理性认识活动的特点：不自觉性和突发性、非逻辑性、创造性等等。

（一）不自觉性和突发性

总体而言，人的活动是有目的、有意识的，因而也是自觉的。而人的活动的自觉性主要是由理性因素的作用所造成的。但审美经验却由于非理性因素的作用，具有了某种非自觉性的特点。一般来说，主体总是出于自觉的选择而进入艺术创造和欣赏活动之中的，但有时，审美对象却是在不经意间打动主体，使其突然进入审美活动中的。歌德就曾经说过，他的许多诗作都是在灵感来临之际肆意挥洒出来的，此时他几乎完全处于无意识的状态之中，以至在清醒之后都认不出这是自己的作品。即使作者是自觉地进入审美状态之中的，审美活动的进行也经常会脱离理性的控制，而进入不自觉的非理性状态之中。正是因此，作家有时会发现笔下的人物违背了自己预先的构想，做出某种出人意料的举动。巴金曾经说过，“我开始写《秋》的时候，我并没有想到淑贞会投井自杀，我倒想让她十五岁就嫁出去，这倒是更可能办到的事情。但我越往下写，淑贞的路越窄，写到第三十九章，淑贞向花园跑去，我才想到了那口井，才想到淑贞要投井自杀……”这种神来之笔显然不是作家预先计划好的，而是写作过程中灵感的突然爆发。事实上，作家并没有为人物安排这样一个结局，但无意识中井的存在向他自然地暗示了自杀这样的举动，因而这一改变看似机缘巧合，却又自然天成毫无破绽，其奥妙正在于无意识在一瞬间给予作家的直

觉。这种不自觉性、突发性正是一切非理性活动的共同特点。正如费尔巴哈所说的：“热情和灵感是不为意志所左右的，是不由钟表来调节的，是不会依照预先的日子和钟点迸发出来的。”①

（二）非逻辑性

所谓非逻辑性是指事物或事件的发展变化不受逻辑规则和逻辑程序的制约，所呈现出的不规则性和跳跃性，它既不受逻辑规则的制约，也不受因果联系的约束。无意识活动常常像一匹脱缰的野马，不受任何时空条件和思维规则的约束。西方现代的意识流小说正是按照这种特点来表现人的潜意识活动的。因此，小说家们常常用一些非常规的手段来描写人的心理活动，比如作品有时会连续几页没有标点符号，也没有正常的段落划分，借此来表现潜意识绵延不绝、纵横交错的特点。按照美国心理学家威廉·詹姆斯的论述，意识活动是一种绵延的流体，意识中的事件不是按照外在时空中的方式存在的，而是过去、现在和未来相互交错在一起；空间距离也不是分隔不同事件的依据，因为千里之外的事物可能由于和主体关系密切而没有任何心理距离，相反，近在眼前的事物也可能因为关系疏远而为主体视而不见。除此之外，由于无意识现象的连接往往是没有任何合理性的，因而现代派作家常常使作品的情节和对话缺乏起码的逻辑性。比如贝克特的戏剧《等待戈多》就没有任何有意义的情节线索，全剧都是两个流浪汉之间漫无目的的对话。而在第一幕中已经枯死的两棵树在第二幕中居然长出了新叶。在法国戏剧家尤奈斯库的名剧《秃头歌女》中，多年的夫妻竟然互不相识。正是由于他们的作品大量运用了非理性的表现手法，人们才将其命名为荒诞派戏剧。当然，这种非逻辑性的确大大增加了读者理解上的难度，但并非完全不可理解。相反，在现代派作家看来，艺术表现手法上的非理性特征正是与人的潜意识世界本身的非理性相适应的。同时，为了不使作品完全陷入不可理解的境地，艺术家们也常常采取各种补救措施。比如福克纳在他的代表作《喧哗与骚动》中描写了一个白痴班吉的潜意识活动，班吉的智力缺陷显然大大增强了潜意识本来就具有的混乱色彩。为了弥补这一点，作者有意识地在人物的回忆之间加入现实活动的情节，这些情节虽然本身没有什么实际意义，但却有效地充当了潜意识片段之间的连接线索，为意识活动提供了时间和空间上的参照系。除此之外，作者在最后一章有意不再描写潜意识活动，而只涉及现实世界，这样，全书各章之间就形成了相互参照的关系，从而在一定程度上减轻了理解上的难度。不过，我们应该看到，现代艺术和审美经验对于非理性因素的涉及本身是一种艺术上的创新，因而理解上的困

①《费尔巴哈哲学著作选集》（下卷），商务印书馆 1984 年版，第 504 页。

难具有内在的必然性和合理性，我们不应该用传统的标准来苛求它，否则就会阻碍艺术实践的正常发展。

（三）创造性

理性活动和非理性活动当然都具有创造性，只不过由于理性活动具有自觉性、过程性和逻辑性的特点，因此其创造性贯彻在认识活动的全过程。而非理性活动则具有跳跃性和突发性，因而其创造性只可能出现在认识活动的特定阶段。不过，这并不等于降低了非理性活动的创造性，相反，它往往能够在认识活动的某些关键环节和阶段上做出某种突破性贡献。这一点在审美经验中显得尤其珍贵。这是由于审美经验是一种感性活动，如果主体的理智因素过多地参与进来，往往并不利于审美活动的顺利进行。艺术家如果在创作中时刻都保持清醒的理智，情感和直觉等非理性因素的活动必然会受到一定程度的抑制，这样，作家的笔触就会枯燥乏味，所描写的人物和事件也会丧失应有的艺术感染力。相反，艺术家的那些出人意表的生花妙笔和惊世骇俗的艺术创造，常常是在情绪高度兴奋、理智的作用趋于减弱之际，在非理性因素的支配下出现的。为了促成这种状态的出现，艺术家经常有意识地营造某种特定的氛围，比如中国古代的诗人们大多喜欢在开怀畅饮之后挥毫赋诗，就是因为此时诗人的意识已经挣脱了理智的枷锁，处于高度的自由状态，各种现实和艺术的陈规俗套都被置之脑后，奇思妙想层出不穷，多少名篇巨制就此诞生！同样，在审美欣赏活动中，如果主体始终处于理智的状态，就不可能真正进入作品的艺术世界，不能与作品中的人物产生情感上的共鸣，感性的审美对象就会被理智的作用所分解，这样，主体就难以真正领略到作品的艺术魅力。当然，欣赏活动总是伴随着一定的审美判断和评价，但其前提是主体必须首先以感性的方式把握住审美对象。在这个过程中，非理性因素的参与往往会产生意想不到的效果。有人曾经谈到自己欣赏达·芬奇的名画《蒙娜丽莎》的经历：有许多次他曾经全神贯注地盯着这幅画，却难以感受到其魅力，但有一次他在朦朦胧胧之中却深深地被打动了，原因是这幅画勾起了他心灵深处的回忆，从而使他与画作产生了强烈的共鸣。当然，我们不是说欣赏活动可以离开作品去自由地想象，而是说潜意识的作用可能为他提供一种情感上的契机，使他与作品的意境发生强烈的共鸣，从而顺利地进入审美活动之中去。有时，潜意识的作用还可能使我们对作品作出某种创造性的解释，从而为作品的理解提供更多的维度，增强作品的艺术魅力。总之，非理性活动的创造性在审美经验中具有不容忽视的重要性，如果我们能够加以合理的运用，对于提高我们的审美能力无疑是大有裨益的。

第二章　审美经验的结构

在指出了审美经验的基本特征之后，我们还必须对其内在结构和活动过程进行具体的分析。这种分析可以从两个方面来进行：一个方面是静态的、共时性的结构分析，另一个方面则是动态的、历时性的研究。本章我们进行前一个方面的探讨。静态研究又包括了两个方面：首先是对于审美经验的构成要素的分析，其次则是对于它们之间的相互关系的研究。

第一节　审美经验的构成要素

一般说来，感知、想象、情感和理解是构成审美经验的几种基本要素，它们之间的相互作用、相互交融最终形成了主体的审美经验和审美感受。

一、感知

感知活动实际上是感觉和知觉的总称。其中，感觉是对于对象的个别属性的把握，而知觉则能够通过对于感觉材料的加工和整理而达到对于对象的完整把握。不过，在具体的经验活动中，感觉和知觉经常交织在一起，共同构成了经验行为的基础层面。

经过近代经验主义美学的建设，感知活动在审美经验中的重要作用已经得到了公认。尽管各派美学家在美的本质等问题上存在着广泛的分歧，但他们都认为主体的审美感受只有通过对于对象的感知才能够产生。正如美国当代美学家帕克所说：“感觉是我们进入审美经验的门户；而且，它又是整个结构所依靠的基础。”① 究其原因，是因为感知活动在一切经验行为中都处于基础地位，审美经验自然也不例外。人的感觉当然是通过眼、耳、鼻、舌、身等感觉器官来进行的，但它们在审美经验中所起的作用却不是相同的。其中，视觉和听觉无疑起着主导作用，而其他如味觉、嗅觉和触觉则只能起到辅助作用。对此，美学史上曾经进行过广泛的探讨。柏拉图就认为，视觉和听觉所产生的快感高于饮食色欲之类的快感②；而托马斯·阿奎那则认为，这是由于视觉、听觉和

①帕克：《美学原理》，商务印书馆 1965 年版，第 50 页。
②柏拉图：《文艺对话集》，人民文学出版社 1988 年版，第 198 页。

认识的关系最为密切，它们是“为理性服务的”①；黑格尔甚至直接将它们称为“认识性的感觉”②，并断言其他感觉完全与艺术欣赏无关。由此可见，肯定并推崇视觉和听觉在审美活动中的作用乃是美学史上的共识。这些观点总体上还是与人们的审美经验相符合的。不过，黑格尔等人的看法显然只是从认识论的层面来着眼的，但这只能把审美感知能力归结为人类意识活动的先验特征，却无法找出其现实和历史的根源。在这方面，马克思的观点无疑更具有指导意义。他认为，“五官感觉的形成是以往全部世界历史的产物”，正是在社会实践的基础上，人通过自身各种本质力量的对象化活动，不断地在对象身上直观和确证自己的本质力量，从而使自己的五官感觉与动物的本能区别开来，由此形成了“有音乐感的耳朵”、“能感受形式美的眼睛”③。这就说明，人的五官感觉之所以会具有审美能力，根本上是由于感觉在实践中获得了社会性，而视觉和听觉之所以比其他感觉具有更强的审美能力，也正是由于它们的社会化程度更高。马克思说过，感觉人化的标志是“需要和享受失去了自己的利己主义性质”④，而视觉和听觉就其生理基础而言就更容易被社会化。因为这两种感官本身就要求人与对象拉开一定的距离，从而减弱了其利己和占有的性质；而其他感觉则不然，因为它们都以对于对象的直接接触或占有为条件。不过，这并不意味着这些感觉将像黑格尔所说的那样，永远也不可能具有审美能力，相反，随着人类社会化程度的日益提高，这些感觉也在逐渐获得自己的社会性，并越来越多地参与到审美活动之中来。古今中外的艺术实践和审美经验早已证明了这一点。钱锺书先生曾经对诗歌等语言艺术中的“通感”现象进行过精辟的分析，他认为，在日常经验中，各种感觉经常可以互相打通，比如颜色似乎会有温度，冷暖似乎会有重量等等⑤。这种现象早已为人们所知，并且被诗人们巧妙地运用到了艺术创作之中去。宋祁的名句“红杏枝头春意闹”便是用“闹”字把杏花本来无声的姿态说成好像有声音的波动，仿佛在视觉里获得了听觉的感受。这种通感现象显然并不仅仅存在于视觉和听觉之间，而是各种感觉之间的普遍现象，这就为艺术家们发掘出其他感觉的审美潜能提供了有力的依据。比如陆机的《拟西北有高楼》中说，“芳气随风结，哀响馥若兰”，以兰花的香气来形容琴声，便是把嗅觉叠加在听觉之上，从而产生了奇妙的艺术效果。当然，通感现象还只是通过感觉之间的交融来间接地使嗅觉等

①《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 67 页。
②黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1991 年版，第 48 页。
③《马克思恩格斯全集》第 42 卷，人民出版社 1979 年版，第 126 页。
④《马克思恩格斯全集》第 42 卷，人民出版社 1979 年版，第 124～125 页。
⑤参见钱锺书《七缀集》，上海古籍出版社 1985 年版，第 63 页。

感觉形式产生审美功能，至于直接把它们当作审美经验的主导形式则还需要艺术家们的长期努力。但这显然不等于否认这些感觉的审美潜能，而只是表明感觉的社会化仍然是一个长期的社会历史过程。

首先，审美感知作为审美经验的一种构成要素，当然具有自己不同于一般感知活动的特点。审美感知总是与情感活动紧紧地交织在一起。在日常的艺术创作和审美欣赏活动中，人们往往是由于对象激起了我们强烈的情感体验，才进入到审美活动之中的。英伽登甚至据此认为，审美活动是从这种强烈的原始情感才真正开始的①。

其次，审美感知具有积极的选择能力。感知活动虽然处于心理经验的基础层面，但并不是一种被动的接受行为，相反，它能够积极地对对象的属性作出自己的选择。当然，这并不是说感觉具有理性的判断能力，而是说人类的感觉能力由于已经高度社会化了，因而在这种感性的直观行为中也已经具有了智性的因素。正像马克思所说的："感觉通过自己的实践直接变成了理论家。"② 感觉的这种能动性在日常生活中实际上也已经表现出来，但在审美活动中这一点就表现得更加突出。这是因为，无论是艺术创作还是审美欣赏，都要求人们能够敏锐地把握到审美对象的感性形式，而这种形式无疑又是千变万化、神妙莫测的。

正是由于这个原因，艺术家们无不十分重视对感觉能力的培养。在他们对于生活和自然的观察中，一个很重要的内容就是训练自己如何凭借直觉在一瞬间把握到对象的感性形式，这种能力也被人们称为形式感。形式感看似神秘，实际上也仍然是艺术家有意识地培养和磨炼的结果。比如画家对于事物的色彩和线条，音乐家对于自然界的声音和节奏都十分敏感，原因就在于他们日积月累的专业训练。反过来，对于艺术欣赏来说，同样也必须具有一定的形式敏感性，否则就无法成功地完成欣赏活动。艺术家为了表达自己的主观意图，常常会有意地突出艺术形象的某些特征，欣赏者如果缺乏相应的训练和敏感，自然也就无法与作品进行成功的艺术交流。这些都说明，能动性和选择性是审美感知活动的一个显著特点。

最后，审美感知总是以完形的方式来把握对象的，因而具有整体性的特点。所谓完形乃是格式塔心理学的核心概念，是指人的知觉总是倾向于把对象的形式当作整体来把握。这包含着两方面的意思：一方面是指人的知觉并不是各种感觉元素的相加，而是以整体的方式来把握对象的；另一方面则是指知觉

①参见英伽登《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司 1988 年版，第 194 页。

②《马克思恩格斯全集》第 42 卷，人民出版社 1979 年版，第 124 页。

活动总是倾向于通过修正和改造感觉材料来把握对象的完整形式。格式塔心理学认为，在人的知觉能力和对象的形式之间存在着一种同构对应关系，正是这种关系使主体与对象之间获得了统一。从马克思主义的立场来看，这种同构对应关系正是人类实践活动的产物，是人类通过本质力量的对象化而在对象身上确证自己的结果。在艺术创作中，艺术家们也常常自觉地运用审美知觉的整体性原则。比如在中国的山水画中，常可见到大片的空白，它们显然不等于空无一物，而是与可见的景物构成了虚与实的对比，从而收到了奇妙的艺术效果。有时，画家又会在这些空白处题诗盖印，这又巧妙地把绘画与书法、诗词、篆刻的多种艺术形式融为一个和谐的整体。总之，审美知觉的整体性是审美经验的一个重要特征，需要我们加以掌握，并自觉地运用到艺术实践和审美欣赏之中去。

从哲学高度来看，感知在审美经验中的主要功能在于，它使审美主体与对象之间出现了一种物我不分、主客统一的混沌状态。事实上，在一般的经验活动中，感知本身也处于这样一种原初的状态，只是由于在这些活动中主体一般处于实用目的的支配之下，因而理智的因素迅速地参与进来，从而打破了主客体之间的统一状态，使它们处于分离和对立的关系之中。而在审美经验中则不同，感知活动所导致的主客统一状态始终得以保持，一旦这种状态被打破，审美活动也就随之结束。以往的美学理论由于看不到这一点，因而或者把审美感知当作是对于对象属性的客观反映，或者把审美活动看成是纯粹主观性的，其共同的特点都在于把审美经验当作主客分离的认识活动。审美经验的根本特点恰恰在于，它是一种处于物我不分、主客统一状态下的经验。古今中外的艺术实践一再证明了这一点。李白的诗句“相看两不厌，只有敬亭山”所抒写的正是这种人与自然之间亲如知己、密不可分的忘我状态。而苏轼的不朽之作《水调歌头》写道：“明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年？”在这里，湛湛青天、朗朗月色与主人公的亲情和乡愁完全交织在一起，大自然不再是没有生命的东西，而成了可以倾诉衷肠的亲朋知己，实际上是将其当作体验和交流的对象。

二、想象

想象力是人类在长期的社会实践中发展起来的一种高级思维能力。早在人类社会的原始时期，人们就开始借助于想象力来改造和征服自然，将自然力形象化，从而创造了大量的神话和史诗。因此，想象力乃是人类一切艺术创作和审美的必要条件，当然更是构成审美经验的一个要素。

从心理学的角度看来，想象是一种通过加工和改造记忆中的表象来创造新

的思维表象的过程。想象活动包含着初级形式和高级形式两种形态。其初级形式是简单联想，它又可以划分为接近联想、类似联想和对比联想等多种形式。想象的高级形式则包含了再造性想象和创造性想象两种形式。所有这些想象活动都在审美经验中承担着各种不同的作用。

接近联想是指由于两件事物在时间和空间上比较接近，人们在有关经验中经常把它们联系在一起，因而很自然地会从其中的一个联想到另一个。所谓“睹物思人”、“爱屋及乌”等说的正是这种现象。艺术家在创作活动中经常会自觉地运用这种心理规律，来创造出奇妙的艺术形象。齐白石经常只在纸上画几只虾，却能够让我们感到满纸皆水，就是因为虾的游动自然会让我们联想到波动的水面；没有装扮的京剧艺术家右手在胸前拂动也能让我们明白他是在抚摸胡须。反过来，读者也必须具有这种联想能力，才能够领会艺术家的匠心。

类似联想是由两件事物在性质和特征上的相似而引起的。人们常用的比喻、拟人等修辞手法，本质上都建立在类似联想的基础上。中国古代诗歌创作中的比、兴等表现方法也与此相关。苏轼的诗句“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”便是以此为基础的。皎然在《诗式》中说：“取象曰比，取义曰兴”，正是把比兴建立在事物外在特征和内在意义的相似之上。

对比联想则与此相反，它是指由对于某一事物的感知和回忆，而引起与其具有相反特点的其他事物的联想形式。这种联想主要建立在两种事物的性质和特征的对比关系的基础之上，其功能不在于强化对于某一事物的感受，而在于强化对这两种事物所具有的对立关系的理解和感受。杜甫的诗句“朱门酒肉臭，路有冻死骨”之所以具有震撼人心的艺术感染力，就是因为作者通过强烈的对比，使我们对于剥削者和被剥削者生活状态的巨大反差有了深刻的直观感受。高鹗在写到林黛玉之死的时候，有意识地同时描写贾宝玉与薛宝钗新婚之喜的欢庆场面，无疑更突出了林黛玉命运的悲剧色彩，这也正是高鹗的《红楼梦》后四十回续作能够获得广泛承认的重要原因。由此可见，成功地运用这种联想形式可以极大地提高作品的艺术感染力。

以上三种想象的初级形式显然都要受到当下感知对象的引发，都是在直接感知所获得的表象材料的基础上展开的，因而必然要受到感知对象的限制，其创造力和普遍性必然受到很大的限制。与之不同，属于高级形式的再造性想象和创造性想象则不必依赖于当下的直接感知，而能够在原有记忆表象的基础上，充分发挥主体的能动性和创造力，创造出崭新的艺术形象。因此，这种高级想象力在审美经验中无疑占有着更为重要的地位。

再造性想象是指主体根据自己或他人原有的知觉表象进行加工和综合，从而在自己的头脑中重新形成关于事物形象的心理功能。这个过程看起来只是一

个简单的复现或再现过程，实际上却要求主体能够依据自己的判断力，来合理地建立表象之间的联系。主体必须在感知材料和理智之间建立和谐的关系，同时又不能违背形象思维的一般规律，也就是说，想象活动既要在表象之间建立合理的联系，又不能依赖于直接的逻辑推理。相对而言，这种想象能力在艺术欣赏中显然在比艺术创作中具有更为重要的作用。这是因为，欣赏活动所面对的对象乃是艺术家精心创作的结果，已经是完整的艺术形象。当然，有的时候，艺术家会有意在作品中保留一定的空白或未定之处，借以激发受众的想象力，但在这种时候，艺术家也必然会在作品中留下足够的暗示来规范和约束受众的思考方向，以免受众感到无所适从，或者陷入主观任意的胡思乱想之中。正如鲁迅所说的，读者在阅读小说时，由想象所推测出的人物形象，虽然未必与作者原来的设想相同，“不过那性格，言动，一定有些类似，大致不差”①，否则就谈不上是成功的艺术欣赏。在这种情况下，想象力的主要任务就不是去创造新的艺术形象，而是尽可能忠实地再现作品中已有的艺术形象。因此创造性的想象力就必须自觉地加以节制，而再现性的想象则显得尤其重要。

创造性想象则不是为了再现原有的思维表象，而是要通过主体的创造性思维产生原来没有的新表象。然而，无论是多么离奇的想象，事实上都不可能是无中生有，而必须以主体原有的某些记忆表象为基础，只不过主体不是局限于此，而是有意识地增添或削减其中的某些组成部分，或者是把不同事物的表象组合起来，从而产生符合主体意愿的新表象。还是鲁迅说得好：“天才们无论怎样说大话，归根结蒂，还是不能凭空创造。描神画鬼，毫无对证，本可以专靠了神思，所谓‘天马行空’似的挥写了，然而他们写出来的，也不过三只眼，长颈子，就是在常见的人体上，增加了眼睛一只，增长了颈子二三尺而已。”② 这表明，创造性想象实际上是与再造性想象有密切联系的，主体的创造要以自己脑中储存的记忆表象为基础。就艺术创作活动而言，艺术家要成功地进行创造性想象就必须正确地处理观察生活和艺术创造之间的关系。一方面，艺术家必须认真细致地观察生活中的人和事，积累尽可能丰富的记忆表象，由此才能为自己的艺术创造打下坚实的基础。另一方面，如果没有丰富的艺术想象力，那么，再丰厚的生活积累也是无济于事的，因为纯粹对生活的记录和再现显然并不是艺术。真正高明的艺术家恰恰就是那些能够在这两者之间维持一种巧妙的平衡的人，他们的艺术想象能够既出乎受众的意料之外，又使人感到在情理之中。《西游记》里的孙悟空、猪八戒等人物虽然完全是一种神

①《看书琐记》，见《鲁迅全集》第 5 卷，人民文学出版社 1981 年版，第 530～531 页。
②《叶紫作〈丰收〉序》，见《鲁迅全集》第 6 卷，人民文学出版社 1981 年版，第 219 页。

话形象，是艺术家创造性想象的产物，却仍然让我们感到真实可信，其原因就在于作者在人性与神性、人与动物的特征之间进行了一种合理的嫁接与组合。孙悟空的筋斗云显然是作者从其猴性出发，加以合理的想象和夸张的结果，这就使他身上的动物性与神性弥合无间。而猪八戒的贪吃、贪睡、懒惰等特性无疑也是从他猪的本性上演化而来的。现代艺术家为了更好地发挥想象力的作用，进一步拓宽人们的艺术视野，又创造出了许多新的艺术手法，诸如意识流、荒诞、梦幻等，使想象的创造性显得更为突出。

总之，在审美经验中，想象是一个核心因素。

三、情感

情感活动是审美经验中最为活跃的因素，它一方面构成了其他各种心理因素产生的诱因，另一方面又是它们进一步发展的动力，同时，它还作为一种弥漫性因素伴随于审美活动的全过程，从而使整个审美活动都显示出明显的情感色彩。因此，情感在审美经验中的重要性早就为人们所公认。

然而，对于情感活动的本质特征及其产生的根源，却一直存在着广泛的争论。人们或者认为情感是事物的客观属性，或者认为它是由主体赋予的，或者认为它是主客体之间的一种同构对应关系。

客观论者认为，审美对象的情感性质是其本身所固有的，比如一幅画所产生的忧郁、悲哀或欢乐的情感，就是由画中色彩和线条的搭配所客观地决定的，与观赏着的主观态度无关。但事实上绘画作品虽然也是一种客观的存在，却毕竟与无机的自然物有着本质的区别，因为它是人类实践活动的产物。而与人无关的自然物显然是无所谓情感特征的，这就表明情感总是与人及其活动分不开的。当然，与人相关并不表明情感就是主观性的。问题在于，客观论者表面上是在否定情感的主观性，实际上是在否定情感的属人的本质，或者说它把属人性与主观性混为一谈了。

主观论者与此相反，他们认为情感是由主体投射或灌注到对象之中去的。这派观点的主要代表是立普斯的“移情说”。在他看来，审美情感并非审美客体所固有的，而是主体在审美活动中将自己的人格和情感移入或投射到对象之中，与之融为一体，使对象呈现出人格化的情感特征。正如他所说：“审美的欣赏并非对于一个对象的欣赏，而是对于一个自我的欣赏。它是一种位于人自己身上的直接的价值感觉，而不是一种涉及对象的感觉。”① 比如，当我们在

①立普斯：《论移情作用》，见《古典文艺理论译丛》第 8 辑，人民文学出版社 1963 年版，第 44 页。

欣赏古希腊神庙中的道芮式（多立克式）石柱时，会感到石柱似乎不受石料的重压而显出耸立上腾的气势。他认为，产生这种感受的原因不在于石柱本身，而在于欣赏者的自我，因为是人把自己在承受重压时奋力向上的感觉转移到了石柱身上。这样一来，与其说观众是在欣赏石柱，不如说他是在自我欣赏，石柱充其量只是起到了一种诱因的作用。这种观点的积极因素在于强调了观赏者在审美活动中的能动作用，同时，对于审美经验的内在机制进行了有益的探索。但它把审美经验看作与审美对象无关，只是对于主体自身情绪体验的玩味，则是片面的。

介乎于以上两者之间的是同构说。这种观点把审美情感归结为主客观之间的同构对应关系。提出这一观点的是格式塔心理学美学，它们认为，自然事物和艺术形式之所以具有情感特征，是因为外在世界与人的心理世界具有同构对应关系。按其代表人物阿恩海姆的说法，“那推动我们自己的情感活动起来的力，与那些作用于整个宇宙的普遍性的力，实际上是同一种力”①。其所以如此，是因为外物的力的结构与大脑皮层生理力的结构一致，它们都服从共同的组织规律。他认为，这种一致关系是人类的知觉活动的固有规律，是人与外在世界相互作用的结果。从这种观点出发，阿恩海姆断然反对移情说等主观论的立场。他举例说，一株垂柳之所以看上去是悲哀的，并不是因为它像一个悲哀的人，而是由垂柳本身的知觉样式和力的结构所决定的。“因为垂柳枝条的形状、方向和柔软性本身就传递了一种被动下垂的表现性。”② 从某种意义上说，这种观点的确克服了前两种观点的片面性，因为它把情感特征归结为主客体之间的相互关系。但归根到底，这还只是一种生物学意义上的解释，或者说它只是指出了情感现象的生理基础，而没有上升到哲学反思的高度。如果知觉中的同构对应关系仅仅是自然规律的产物，那么情感现象就不应该局限于人类，而应该是整个动物界特别是高等动物，而美感现象却为人类所独具。这样一来，即使移情说成功地解释了知觉和情感活动的秘密，它也无法说明审美知觉和审美情感的特殊本质。

从马克思主义的观点来看，格式塔心理学把情感特征归结为主客体之间的相互关系，是正确的。这是因为，情感活动与人的感觉一样，都是在本质力量的对象化过程中获得自己的属人的本质的。而对象化活动的后果总是双方面的，即一方面是人的感觉和情感的人化，另一方面则是自然的人化。这就是说，情感和感觉无非是一种对于现实的肯定方式，其特征是由主客体双方共同

①阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 625 页。

②阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 624 页。

决定的，审美情感自然也不例外。马克思指出，忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都没有什么感觉，其原因就在于主体缺乏相应的本质力量。那么，对象的情感特征为什么会与主体的知觉结构产生相互对应的关系呢？根本上还是因为自然的人化与感觉的人化是相互对应的。自然界人化的标志在于人通过自己的实践实际地改造自然，使之在整体上被纳入到实践活动的范围之中来，因而我们所看到或感受到的已经不再是与人无关的大自然，而是经过人类活动改造的自然；另一方面，感觉之所以能够人化，也是因为我们能够在对象身上直观到我们自身，这样，主体与对象之间就建立了一种相互肯定、相互对应的关系，正是这种关系为情感活动的属人本质提供了本体论的基础。

情感因素在审美经验中究竟会起到什么样的作用呢？或者说，与一般的情感活动相比，审美情感具有怎样的特殊本质呢？简单地说，日常生活中的情感具有更多的个人色彩，而审美情感则具有更为显著的社会性和理性特征。这是因为，日常生活中的情感体验通常只是由于直接的肉体或物质需要的满足而引起的生理快感。苏联心理学家彼得罗夫斯基曾经指出，情感作为人在活动中对于客观事物所持的态度和体验，总是“需要的主体与对他有意义的客体的关系在他头脑中的反应”①，这表明情感本身是一种价值体验，凡是能够满足人们的主观需要的对象，主体就会对其做出肯定的情绪体验；反之，就会产生否定性的情绪体验。问题在于，日常的情感只是由本能需要的满足而引起的，因此并不需要经过超越性的反思和判断。而审美情感则不同，它是从对象能否满足自己的审美需要和审美理想出发来作出判断的，因而具有更多的理性因素和社会色彩。康德曾经对此进行过精辟的分析。他认为，快感在先还是判断在先是区别快感和美感的关键，由于对象引起了自己的快感而判断其为美，这并不是真正的审美判断；只有当主体首先判断其为美的，而后引起的愉悦感才是真正的审美体验，这是很有道理的。

四、理解

审美经验虽然是一种感性的直观行为，但离不开理性因素的参与。这是因为，审美经验不同于一般的感性行为，它不仅要形成关于对象的感性形象，而且要超越性地把握对象的意义，并在此基础上作出具有普遍性的审美判断和评价。

在感性的审美直观活动中如何才能容纳理性的因素呢？这无疑是审美经验研究中的一个关键和难点。对此，以往的美学史上也曾经出现过两种相互对立

①彼得罗夫斯基主编：《普通心理学》，人民教育出版社 1981 年版，第 394 页。

的观点，一种是机械唯物主义者的观点，他们认为，审美经验就是一种认识活动，这就把审美经验等同于一般的科学认识活动，从而忽略了审美经验的感性特征和直观本质；另一种则是现代直觉主义的观点，他们认为审美经验是一种非理性的直觉，与理性因素无缘，这显然又忽略了审美经验的认识功能，与艺术实践和审美欣赏的历史明显不相符合。

我们认为，审美经验之所以既能够保持自己的认识功能，又不违背感性活动的一般规律，关键在于理性因素在审美经验和科学认识活动中的参与方式有根本的区别。康德对理性判断力（认识）和反思判断力所作的区分就令人信服地回答了这个难题。所谓“反思判断力”，不像理性判断力那样从普遍性的概念、规律出发去判断特殊事实，而是从特殊的事物和感受出发去寻找普遍。显然，这才是审美经验中理性的活动规律。正是由于反思判断力的这个特点，决定了理性在审美经验中不是独立起作用的，而是与其他心理要素和谐无间地交织在一起，否则，审美活动的过程就会受到破坏和中断。

据此，我们可以把审美经验中理解的特点归结为以下两个方面：

首先，审美理解具有非概念性的特点。由于在反思判断中主体并没有明确的规律可循，而必须直接从特殊的审美对象出发去发现其普遍性，因而他不需要也不可能把对象分解为抽象的概念，而必须保持其完整的感性形象。这样一来，在审美创造和审美欣赏中，理解因素必然表现为既超乎感性又始终不脱离感性，而是积淀在感性之中，与想象和情感水乳交融，无法分解。

对于这一点，中国古代诗论有许多精辟的论述。司空图说：“不着一字，尽得风流，语不涉难，已不堪忧。”所谓“不着一字”，显然不是要求诗人不要使用文字，而是说要不必使用概念性的语词，就能表现出深刻的含义和丰富的意蕴。李白诗云：“玉阶生白露，夜久浸罗袜，却下水晶帘，玲珑望秋月。”后人誉之为“无一字言怨而隐然幽怨之意，见于言外”，正是因为作者并没有用概念性的语言来描写思妇的哀怨之情，而是通过一系列富有表现力的感性形象，把抒情主人公的内在感情细腻而传神地表达出来了。钱锺书也曾指出：“理之在诗，如水中盐、蜜中花，体匿性存，无痕有味”①，其意也在强调艺术作品感性与理性相互统一的基本特征。对于这一点，西方理论家也有着深刻的领悟。黑格尔就曾指出，审美活动是一种“充满敏感的观照”。他认为，“‘敏感’一方面涉及存在的直接的外在的方面，另一方面也涉及存在的内在本质。充满敏感的观照并不能把这两个方面区别开来，而是把对立的方面包括在一个

①钱锺书：《谈艺录》，中国香港国光书局 1979 年版，第 274 页。

方面里面，在感性直接观照里同时了解到本质和概念”①。在这里，黑格尔辩证法地解决了审美经验中感性和理性的关系问题。在他看来，审美经验作为感性的观照或直观行为，与一般的感性行为不同之处，在于它把感性形象和理性内涵辩证地统一在一起了。

其次，审美理解具有多义性的特点，从而使审美对象的含义显得丰富多彩和不可穷尽。由于审美对象中所包含的理性因素并不是以抽象概念的形式表现出来，而是通过感性形象暗示出来的，因而对其的理解也不可能以抽象思维的方式来进行，而必须通过渗透着理性因素的直观活动来进行。与抽象的逻辑推理相比较，这种直观活动看似更加具体，实际上却更加模糊和含蓄，所把握到的意义也显得不够确定，却更富有“意谓”。

这种现象在艺术欣赏中经常出现，以致引起人们的许多争议。李商隐的无题诗即是一例：“相见时难别亦难，东风无力百花残。春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。晓镜但愁云鬓改，夜吟应觉月光寒。蓬山此去无多路，青鸟殷勤为探看。”这首诗的艺术魅力是毋庸置疑的，读来也显得意味深长。但它究竟要表现什么样的主题？对此人们却众说纷纭，莫衷一是。两情相悦、至死不逾的爱情？还是聚少离多、变幻莫测的人生况味？似乎都有其根据，但又都缺乏明确的证据。再如李煜的名句：“流水落花春去也，天上人间”，其意在表现国破家亡的怨恨，还是相见无期的惆怅？艺术欣赏中有着太多这样的“悬案”，而且这并不是艺术的缺陷，反而是其特有的魅力。叶燮在《原诗》中说：“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微妙，其寄托在可言可不言之间，其指归在可解不可解之会”，便是抓住了艺术作品的意义含蓄蕴藉，令人回味无穷的特点。此外，古代诗论中还有“文有尽而意有余”、“言有尽而意无穷”等说法，都是在强调审美对象蕴涵着概念所无法穷尽的丰富内涵。

审美理解的这种多义性特点，除了与审美对象自身的特性相关之外，也是由理解活动自身的特点所造成的。我们已经说过，审美理解所运用的是反思判断力，这也就决定了在审美经验中主体自身要更深地参与进来，正因为这样，审美主体所获得的才不是科学认识，而是对于对象带有个体色彩的审美体验，这也是审美经验中理解有多义性的一个重要的原因。

那么，审美理解是否因此而没有客观的规律可寻，从而必然走向主观任意呢？事实并非如此。的确，审美理解的多义性和不确定性是一个客观的事实，人们也因此而提出了“有一千个读者就有一千个哈姆雷特”的说法，但这并不意味着审美经验是一种主观任意性的活动。这首先是因为，审美对象必然具

①黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第167页。

有自身的规定性，这种规定性在一定意义上决定了欣赏者的思考和理解方向。艺术家在创作活动中尽管也会出于各种原因而留下一些未定之处，但艺术形象在整体上却必然是相对完整的，否则，艺术创作就没有完成。当然，即便如此，审美理解的多义性现象也是无法从根本上避免的，因为这是由审美经验的内在特点所决定的。也就是说，审美对象的意义在理论上就是难以穷尽的，但可能出现的每一种意义却都不是随意性的，而必然有其内在的根据。现代解释学的理论对此进行了深入的分析。其代表人物伽达默尔认为，对艺术作品意义的理解实际上是一个“视域融合”的过程。所谓视域即看视的区域，是指从一定的角度出发所看到的事物。就艺术欣赏而言，读者总是具有一定的、由他的审美理想和阅读期待所构成的视域，而文本也具有自己的、由自身的结构和作者的意图所构成的视域，欣赏活动就是这两个视域相互融合的过程。如此以来，理解活动的偏差就是无法避免的，因为不同的欣赏者必然具有不同的视域，也就必然形成对作品的不同理解。不仅如此，随着欣赏者艺术修养和人生阅历的变化，其期待视域也在不断变化，因而同一个欣赏者对于同一部作品也会形成不同的理解。因此，伽达默尔认为，“对一个本文或一部艺术作品里的真正意义的汲舀是永无止境的，它实际上是一个无限的过程”①。这就是说，审美理解中的多义性现象是由理解活动自身的规律所造成的，而不是主观任意的。因此，我们不能以多义性为借口而忽视理解活动的基本规律，相反，应该更加仔细地筹划和把握文本自身的视域，因为只有这样产生的理解才是合理的。

总之，审美理解是与科学认识活动具有本质区别的一种新的理解形式。从根本上来说，它是一种实践性的理解活动，而不是一次性的认识行为，因而，只有在实践中不断积累自己的审美欣赏经验，提高自己的艺术修养，才能逐渐提高自己的艺术欣赏和审美理解能力。

第二节　审美经验的结构功能

在审美活动中，各个心理要素虽然有着自己的特点和作用，但它们却不是独立存在的，而是相互交织在一起，既互相渗透，又相互制约，从而组成了主体的审美心理结构。结构决定功能。因此，对各个心理要素之间的相互关系加以研究，就是一件十分必要的事情。

在整个审美经验的发展过程中，直接与现实相联系的感知无疑处于起点的

①伽达默尔：《真理与方法》（上卷），上海译文出版社 1992 年版，第 383 页。

位置，因而对于其他心理要素来说，感知都构成了它们的基础。首先，想象活动是对于思维表象的加工、改造和组合，因而显然需要感知活动先来提供一定的表象材料。有人或许以为，想象是一种自由的活动，不必依赖于知觉来提供表象材料。其实，这是一种误解。虽然，完全自由的想象在理论上也是存在的，但这样的想象恰恰是没有任何审美价值的。因为，艺术家的想象无论多么丰富和自由，终究必须表达一定的意义，这就决定了艺术想象必须维系与现实的本质联系。因此，艺术家就必须使自己的艺术想象与审美知觉密切联系在一起。

同时，审美知觉与审美情感、审美理解之间也有着密切的联系。情感的渗透使艺术家的感知活动染上了浓厚的情绪色彩，因此，客观事物不论自身的意义多么重大，如果不能在情感上打动作者，艺术家必然会漠然置之，无动于衷；反之，如果契合了主体的情感需要，即使是微不足道的东西，也会激起人们巨大的情感波澜，成为人们全神贯注、心醉神迷的对象。在这里，情感实际上成了人们进行审美感知的选择尺度。与此同时，理解的因素必然也会介入到审美感知之中来，否则，情感和想象就可能把感知引向任意的方向。

审美想象除了与审美感知联系在一起之外，还与审美情感和审美理解有着密切的联系。我们首先看想象与情感在审美经验中的相互关系。在审美活动中，想象总是伴随着强烈的情感活动，没有强烈的情感，也就没有活跃的想象。对此我们可以从以下几个方面来看：

第一，审美情感是审美想象的原动力。艺术想象力的激发离不开情感的作用。艺术家们在创作活动中就常常在情感的驱动下以至分不清现实与想象的界限。巴尔扎克的朋友就曾经发现，巴尔扎克有时甚至会与自己创造的人物发生激烈的争吵；而福楼拜也曾经在想象中，亲身经历他笔下的人物包法利夫人的生活。在这里，艺术家的想象完全是靠强烈的情感来滋养和推动的。审美欣赏活动也不例外。只有那些在情感上打动了我们的艺术作品，才会激起我们阅读和欣赏的兴趣，我们也才会调动起自己的想象力，在自己的脑海之中重构作品中的艺术形象。而一旦我们的情感活动趋于停止，审美经验也就随之消失。

第二，情感不仅是审美想象的动力，而且在某种意义上也是审美想象的对象和内容。在西方美学史上影响很大的“表现说”，把审美活动和艺术创造看作是对于主体情感活动的表现，它强调情感活动在审美经验中的重要性，有其合理性。所谓把情感当作艺术想象的对象，是指在审美活动中必须经历一个外在对象与主观情感的相互交融过程。用英国诗人柯勒律治的话来说，艺术创作要“使外部的变成内部的，内部的变成外部的，使自然变成思想，思想变成

自然"[①]。在审美活动中，只有经过了这样一个内与外的相互转换过程，我们才能与审美对象建立起真正的审美关系。

第三，情感活动对审美想象的支配和调节，渗透在艺术形象之中，使其染上明显的情感色彩。杜甫的《闻官军收河南河北》："剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳！却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。"该诗通篇洋溢着难以抑制的喜悦之情，这种情感支配着作者的艺术想象，使作者创造出的艺术形象也打上了明显的烙印。诗的最后两句几乎纯粹是一种激情的宣泄，是情感的顶峰状态为诗人插上了想象的翅膀，抒情主人公仿佛真的踏上了归乡的旅途。在这里，现实与幻想的界限已经完全泯灭了，而艺术家的审美想象和情感活动也就密切地交融在一起了。

再看审美想象与审美理解的关系。我们已经说过，过度自由的想象活动很容易使它成为天马行空的精神遨游，这对审美活动并无好处。因为，无论是艺术创造还是审美欣赏活动，都不仅仅是为了满足想象力自由活动的要求，而是为了满足一定的审美需要。而审美需要除了包括情感的愉悦之外，还具有一定的意义和思想内涵。这就是说，想象活动本身并不是审美的最终目的，而只是产生一定审美价值的工具和手段。这样一来，想象活动就必须受到一定的限制，而这种制约力量就来自于审美理解。当然，理解活动并不是以逻辑推理的方式参与进来的，而必须保持审美活动的感性本质。

那么，理解和想象究竟是怎样在审美活动中和谐地统一起来的呢？借用康德的话来说，它们之间应该是一种自由的游戏关系。把游戏活动与理解力相联系似乎是一件很奇怪的事情，因为在日常语言中游戏恰恰是与休闲、娱乐联系在一起的，似乎根本不需要严肃的理智活动的参与。康德对此也没有作出进一步的解释，而只限于指出想象力与知解力的自由游戏是审美活动的根本特点。以后席勒和斯宾塞提出的"游戏说"更是只把游戏与审美经验的感性特征相联系，因而也没有从理论上解决理解力如何与想象力想统一的问题。而伽达默尔则从解释学的角度提出了富有启发性的论述。他认为，审美经验的游戏本质并不是指主体在审美活动中所获得的自由体验，而是指艺术作品或审美对象的存在方式。换言之，他是从本体论的角度来论述游戏活动的本质的。按照一般的理解，游戏活动的主体是从事游戏活动的人即游戏者，而在伽达默尔看来，

①柯勒律治：《论诗或艺术》，转引自《十九世纪英国诗人论诗》，人民文学出版社 1984 年版，第 100 页。

“游戏的真正主体并不是游戏者，而是游戏本身”①。其原因在于，游戏活动并不受游戏者的支配，而是按照自身的规则来进行的。游戏在现象形态上呈现为一种无目的的来回重复的运动，但由于游戏总有一定的规则，因此它又能包含一定的理性目的，人们通过这种看似无目的、非功利的活动又能够达到一定的理性目的，这就是游戏者的自我表现。这就是说，游戏活动的存在方式本身就决定了它包含着一定的理性因素。而艺术活动的游戏本质也就决定了，它必然是以游戏而不是逻辑推理的方式包含着一定的理性内涵。同理，审美经验在一定意义上也是一种想象力的游戏活动，而理解力或理性因素本来就是一切游戏活动的本体论内涵。正是这样一种本体论特征从根本上决定了，想象力和理解力在审美经验中是以游戏的方式统一在一起的。

审美经验中情感与理智的关系问题也是极其重要的，这个问题是美学研究中一个历史久远的话题。早在先秦时代，中国古典美学就提出了这一问题。一方面，艺术与情感的密切关系得到了高度的重视，比如《礼记·乐记》中说：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。”而汉代的《毛诗序》也说：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。”这都是认为艺术品是艺术家为了表达自己内心的情感和志向而创造的。另一方面，中国古代诗论又十分强调艺术要“情理交至”，也就是说艺术活动中的情感须受伦理政治的规范和约束，使作品的艺术性和思想性获得高度的统一。荀子《乐论》云：“以道制欲，则乐而不乱。”《毛诗序》云：“发乎情而止乎礼仪。”不过，在中国思想中，“理”的概念内涵相当复杂。它除了指人们的思想愿望以外，更多的是指伦理道德和政治规范。而随着封建社会的发展，这种规范也日益成为压制个体情感自由抒发的借口，这在很大程度上影响了这种观点的合理性。但就这种思想避免了使艺术活动沦为动物性的情绪发泄这一点而言也并非一无是处。值得注意的是，中国古代诗论自宋以来，对情与理的关系的论述还是比较符合艺术的规律的。严羽在其《沧浪诗话》中指出：“夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。而古人未尝不读书，不穷理。所谓不落言筌者，上也。”即反对抽象说教，反对引经据典掉书袋，并不反对诗歌中的理性。叶燮在《原诗》中提出创作的四大原则即“才、胆、识、力”。而以“识”——见识、理解力为统帅，认为“识为体而才为用”、“识明则胆张”。这里的“才”与“胆”更多地具有情的含义。因此，中国古代的道统诗论与学者诗论在对情与理的关系问题的看法上是有一定的距离的。

如果说中国古代儒家的正统诗论把“理”主要归结为伦理规范的话，那

①伽达默尔：《真理与方法》（上卷），上海译文出版社 1992 年版，第 137 页。

么西方思想则主要将其解释为理智、思想的意思。事实上西方美学也十分重视情感与理智的关系问题。一方面，西方近代有着源远流长的理性主义传统，把理性看作人类的本质特征，认为人类的一切行为都应该满足理性的要求；另一方面，随着浪漫主义思潮的兴起，表现说的观点又在西方近代占据了主导地位，艺术和审美被认为是为了满足人的情感需求。可以看出，无论在中国还是在西方，情感与理智都构成了审美经验中的一对难以解决的矛盾。

情感与理智之所以在美学和哲学中成了难以解决的问题，是由人们日常的二元论和逻辑中心主义等形而上学的总体思想特点所决定的。要解决这个问题，可以将德国古典哲学和美学中的辩证法思想与马克思的实践唯物主义观点结合起来进行思索。在实践中人的感觉和情感的人化过程为情感与理智的融合提供了本体论的条件。在审美经验中，情感与理智的关系表现为，理智渗透于情感之中，而情感又受到理智的引导。鲁迅曾经讲过，“我以为感情正烈的时候，不宜做诗，否则锋芒太露，能将‘诗美’杀掉”①，这就是说，单纯关于主体情感的抒发并不能产生美，只有当情感经过提升与净化，经过理智的筛选和改造之后，才能够真正转化为艺术表现的对象。别林斯基也说：“热情永远是在人的心灵里为思想点燃起来的激情，并且永远向思想追求。”② 这都是在强调在艺术创作中，艺术家的情感活动要受到思想的制约。总之，情感与理智在审美经验中只有和谐地统一在一起，才符合审美活动的基本要求。

第三节　审美经验的心理建构

瑞士心理学家皮亚杰的《发生认识论原理》告诉我们，人们是以一定的认知结构来认识和把握外界事物的。认知结构的形成是一个不断建构的过程，一种认知结构一旦形成就造成一种认知心理图式（scheme），遇到外界新事物就用这种图式去同化（assimilate）它，把它纳入现成的图式去解释，但当这种图式无法同化外界事物时，认知机制就设法调节（accommodate）自己的认知结构，而形成新的认知图式。这种说法不同于心理学上的刺激一反应理论，也不同于哲学上的直观唯物主义的机械反映论和康德的先验范畴说。作为现代心理学的科学成果，它对哲学、逻辑学、教育学、脑科学、语言学等发生了巨大的影响，对审美心理学也将产生日益明显的影响。虽然发生认识论原理是就认知心理而言的，但是其中的“同化”与“调节”对审美心理图式的研究有

①《鲁迅全集》第11卷，人民文学出版社1981年版，第97页。
②《别林斯基论文学》，新文艺出版社1958年版，第53页。

着很大的启迪作用和借鉴价值。

在大多数情况下，审美这一目的不需要我们努力就能实现，完全符合康德所说的“无目的的合目的”性质，审美经验的产生也只是原有的审美心理图式对于审美现象的契合或“同化”，但在有的情况下，比如面对崭新的高级形态的艺术美，原有的心理图式无法去同化它，对此，主体或者避而远之，形成封闭的“自我中心”，或者通过调节来实现。如按后者进行，就会带来审美中“有目的的合目的”现象。因此，通过自我调节来强化心理图式，所涉及的不仅是审美对象的层次高低和审美能力的大小问题，而且也涉及人生态度的积极与否，进而涉及人生境界的高低问题。人生境界达到冯友兰所说天地境界，能够知天、事天、乐天、同天者，其审美的胸怀是开放的，崭新的、高级形态的审美形态是不会因为一时无法同化而被永远拒绝的。

调节或自我调节，作为一个概念，不管是控制论讲的调节还是发生认识论中讲的调节，都有着一致的含义，即人或自控制系统通过信息反馈来调整自己的行为，克服、校正与目标间的偏差，从而达到自己的目的。所不同者在于，控制论侧重于对行为控制的研究，而发生认识论主要研究心理建构问题。正如审美有“无目的的合目的”和“有目的的合目的”两种情况一样，审美主体的自我调节也分为无意识和有意识两种形式。具体地说，就其心态和行为方面的调节而言是有意识的，如通过坐忘和禅定达到内景型内审美，通过心理调节达到“心平愉，则无万物之美而可以养乐”[①] 的境界型内审美，观众通过暗示自己区分演员与角色，从而保持剧场意识；导演、摄影师们千方百计地摄取自己最满意的镜头，戏剧大师们对一字一腔、一招一式的反复琢磨和最佳体验，按频闪运动原理来欣赏杜尚《下楼梯的女人》的运动感等，就是通过有意识地调节自己的审美心态和行为来获得最佳审美经验的。但就其心理结构的调节来说却是无意识的，因为审美主体无法意识到自己的审美心理结构到底发生了什么变化。但功能的自我调节与结构的自我调节并不是绝缘的，而是相互渗透和转换的。在审美心态和审美行为的自调节过程中，审美心理结构会在无意识中得到校正和完善。同样，在审美心理结构的无意识调整中，审美的行为功能和心态功能都会得到明显的加强。结构决定功能，功能也会影响结构。审美主体的自我调节就是这种有意识的功能调节与无意识的结构调整的有机统一。

审美的功能也要通过自我调节来实现。自调节审美不仅仅是个技术操作问题，而且更主要的是个审美心理的建构问题。同化与调节是审美心理结构建构中两个不可或缺的方面。审美心理结构是在同化一调节的相互作用中建构起来

① 《荀子·正名》。

的。审美经验的产生和发展既是同化的结果，又是调节的产物。在调节的后面有着同化的基础——因同化不了才需要调节；在同化的后面又有着调节的功劳——调节的目的在于同化。

同化的作用在于使人“审”面前能审之美；调节的作用却在于使人“审”面前暂时无法能审之美。同化使人稳定在一定的水平上，使人产生自然而然的反应或反映；调节，却使人打破这种稳定，从而不断地进入新的、更高的审美层次。因此，主体自调节审美的直接结果是主体审美心理结构的进一步完善和审美能力的进一步提高，从而能够更多地接受美的信息，更进一步地更充分地审美。一个人的审美能力有多强，层次有多高，这不仅表现在他对某几种审美形态或审美对象的偏爱上，而且还表现在他的审美经验的全面和丰富上。那种只能欣赏喜剧而不能欣赏悲剧的人，或者相反，只肯定悲剧而否定喜剧的人，无论如何其审美经验是褊狭的，其人生境界也是有缺陷的。

不仅个体的审美心理结构是在同化——调节的辩证运动过程中建构起来的，而且整个人类的审美经验的产生和发展，既是同化的结果，又是调节的产物。在调节的后面有着同化的基础——因同化不了才需要调节，调节的目的在于同化，在同化的后面又有着调节的功劳——没有调节的同化是非常有限的故步自封的同化。事实证明，正如青年人通过自我调节而能欣赏传统戏剧一样，老年人也能够通过同样的途径而欣赏现代艺术。曾遭非议但现在流行的迪斯科成了老年人最喜欢的娱乐形式之一而被融入他们的保健操中。现代派的绘画已经充满了中国城市的大街小巷，装饰美化着城市。1910 年法国后印象派在伦敦的格拉夫顿美术馆首次展出自己的作品，当时的“公众看到这些画时一会儿发怒一会儿大笑……它们的确被激怒了”①。但到了 20 世纪 40 年代，这些画却赢得了极大的声誉。尤奈斯库的《秃头歌女》也是在演出的 20 年后才得到人们的喝彩的，而在初演时，只有三个观众看完了它。不仅现代艺术的命运如此，而且任何一种新的艺术形式的出现也都要经过作品与欣赏者间的磨合过程。欣赏者对于崭新的艺术形式的接受，是通过对自己的艺术观念、审美理想的调整和对新的艺术语言的把握才能进行的，是欣赏主体不断地自我更新、自我调节的结果。那种只要艺术跟着自己走，用一己之审美爱好去同化一切艺术形式的人，在艺术多元发展的今天是不合时宜的。

由于审美经验的产生与发展总是离不开同化一调节的辩证运动，因此，同化一调节律应成为审美经验的生成规律。

自调节审美首先建立在审美的一般规律基础之上，服从审美的一般规律。

①转引自布洛克《美学新解》，辽宁人民出版社 1987 年版，第 387 页。

比如相对于审美的主客体关系来说，就只能在审美实践中肯定对象具有审美属性的前提下进行自我调节，从而审美，而不是无条件的甚至面对丑八怪去进行自调节审美。再比如，相对于直觉与理性辩证关系而言，就不能硬性地控制自己用逻辑和意志去审美，而是要在直觉把握的前提下，调整自己，进一步领略作品的佳妙之处。

其次，自调节审美有它自己的特殊要求，这主要体现在以下两个方面。

第一，有目的与无目的辩证统一。

审美从本质上讲是合乎人类和人类社会系统生存与发展的控制论目的而产生的调节机制。因此，审美从根本上讲是有目的的。但这个目的人们在具体的审美活动中却很少意识到，而且也没有必要意识到。康德曾认为审美是无目的的合目的。如果抛开其唯心主义的目的律，这句话倒也精辟地概括了审美的特性。但是，说审美是在意识不到它的终极目的或深层目的的情况下进行的，这并不否认审美有目的，也不排斥人们有时就是抱着审美的而非其他功利的明确目的去进行审美。比如我去参观毕加索等人的画展，就有一个明确的目的，就是要去领略这位天才画家的艺术美，而且为了能充分领略到它的美，还千方百计地参阅别人对于他的作品的评介，等等，这是与在大街上不期而至地遇到美色的感受大为不同的。前者具有明确的目的，后者没有什么目的。有目的的审美就是有为而为的审美。它的主要特点即在于首先确定审美目标，然后通过努力，通过自我调节去达到审美目的。有目的的审美对于进行高层次的审美，对于提高鉴赏水平的训练来说，都是不可或缺的，它是培养审美的高级人才、提高审美修养的必由之路。你想提高自己的审美层次，对于某些世界名著有可能起先是硬着头皮往下读，有时还要请教老师的指点，然后才能从你起初看来是平淡的甚至是枯燥的作品中发掘出为一般人所无法领略的美来。这是事实，每个有一定审美修养的人的审美能力都经过了学习和训练后才提高的。

当然，有明确目的的审美虽然价值很大，但它毕竟是不太普遍的事，多数人在多数情况下是在没有任何目的而又合乎目的的情况下进行审美的。这里的确有着人生境界和审美层次的高低之别。因此，我们主张审美经验的生成是有目的与无目的的辩证统一。

第二，反馈调节。

反馈原指通信系统把发出的信号重新收回，以便检验通信目的是否实现。自控制系统就是通过反馈进行调节，从而实现它的目的的。

审美对于达到较高人生境界的人来说，应当成为主体自觉的情感追求和价值创造活动，因此，审美主体非常重视审美欣赏和审美创造过程中审美目的的实现。为了实现审美目的，主体无论在创作中还是在欣赏中都必须注意反馈调节。

在创作中，作者根据审美目的进行身心两方面的调整进入最佳创作状态，然后根据审美目的进行构思，最后根据审美目的进行修改、调整，直到作品完成。作者为了实现自己的审美目的，需要不断地进行自我校正和调整，还要不断地把自己的构思和已写成的部分以及整个作品进行欣赏、体验、回味，直到满意为止。反馈的方式很多，非常具体，古今中外许多作家艺术家的创作经验谈，就是对各种反馈调节的最好说明。

在欣赏中，同样存在着反馈调节问题，叶圣陶说："我们鉴赏文艺，最大的目的无非是接受美感的经验，得到人生的受用。要达到这个目的，不能够拘泥于文字。必须驱遣我们的想象，才能够通过文字，达到这个目的。"他还以王维"大漠孤烟直，长河落日圆"为例，指出："要领会这两句话，得睁开眼睛来看"，"在想象中睁开眼睛来，看这十个文字所构成的一幅图画。""假如死盯着文字而不能从文字看出一幅图画来，就感受不到这种愉快了。"① 这种驱遣想象，通过文字，看出图画的过程，就是跨越逻辑思维达到理性直觉的顿悟的过程，是读者不断地进行反馈调节的过程。

审美中的反馈调节往往是与对象所包含的美的程度以及对象的知名度有关的，只有当你感到或听到这是一部名作或一首名诗时，你才会不断地调整自己，使自己达到领略作品的目的。这里的反馈主要在于欣赏主体不断地探寻是否领会了对象的审美底蕴。这种反馈调节本身就是在建立主客体之间的审美关系，是实现审美目的的有效手段。

由于人本身就是一架十分精密的自控制机器，因此，主体在审美欣赏中的反馈调节在大多数情况下就无须执著地进行，而是由你的生物仪器（当然是有社会意识的）在无意识中完成了。

①叶圣陶：《叶圣陶谈创作》，上海文艺出版社 1982 年版，第 134 页。

第三章　审美经验的动态过程

审美经验的动态过程就是审美主体与审美对象相互作用的过程。由于审美主体的心理结构千差万别，审美对象也是多种多样的，因而审美主客体之间的关系以及审美活动的过程必然是十分复杂的。不过，从根本上说来，任何审美活动都必须经历一个由对对象的初步感知到作出审美判断的过程，而这个过程又必然是在审美主体动力机制的积极参与下，通过各种审美心理要素的共同作用来完成的。根据审美主体与审美对象在审美活动中关系的变化，我们可以把审美经验划分为呈现阶段、构成阶段和评价阶段。其中，呈现阶段就是通过感知活动使审美对象的素材在主体的意识中初步呈现出来；不过，由此获得的还只是关于对象的原始经验材料，因而还需要通过想象力的作用来构成完整的审美对象；在此之后，主体才能运用自己的审美理想和审美标准来对审美对象作出价值评价。因此，只要我们能够准确地把握主体在审美经验的各个阶段所经历的精神状态，并且通过对于各种心理要素的分析来对这些状态的产生和变化过程加以说明，那么，我们也就不难掌握审美经验的活动规律。

第一节　审美经验的呈现阶段

审美经验的第一个阶段是借助感知对对象感性特征加以把握，也就是使对象在主体的意识之中呈现出来。不过，感知活动乃是一切经验活动的出发点，审美感知的最大特点在于它是以审美的态度对待对象的，因而审美态度的确立就成为审美活动开始的主观标志。所谓审美态度就是指主体在摆脱了日常的功利和实用态度之后，所产生的一种观照、欣赏的态度。主体是否具有这样一种态度是其能否与对象建立审美关系并进入审美活动的关键。

在美学史上，许多美学家都已经注意到了审美态度的特殊性问题，并进行了深入的分析。英国经验派美学家哈奇生认为，在审美活动中，主体对对象不能产生占有欲或自私心，而必须持一种不涉及对象的“原则、原因或效用的知识”的态度。在这里他所强调的显然就是审美态度的非功利性特点。如果说这还主要是一种经验描述的话，那么康德的分析则已经上升到了哲学的高度。他认为，主体在审美中既没有官能方面的利害感，也没有理性方面的利害感，只是通过纯粹的观照来进行审美判断。不过，对于主体的审美态度进行了

最细致分析的应该说是叔本华。他认为，主体在审美活动中不让“抽象的思维、理性的概念盘踞着意识”，而是“把人的全副精神能力献给直观，沉浸于直观，并使全部意识为宁静地观审恰在眼前的自然对象所充满”。此时，审美主体就成为一种“纯粹的、无意志的、无痛苦的、无时间的主体”。① 撇开其思想中的唯意志论色彩，叔本华对审美活动的论述应该说是十分深刻的。他不仅继承了康德的思想，强调了审美经验的非功利特点，而且进一步指出主体在审美状态中为对象所充满，这实际上是认为在审美活动中主客体之间处于物我不分、交融合一的状态。这种思想对于我们超越主客二分的形而上学思维方式显然具有不容忽视的意义。

由上面的分析可以看出，审美态度可以归结到主客体之间的一种特殊关系。以往的美学史在谈到审美活动的开始问题时，总是把审美状态的生成归结为主体的审美注意，而这种注意又是由对象的感性特征，如色彩、线条、形状、声音、节奏、韵律等的刺激所引起的。这样一来，审美关系实际上是建立在主观的感觉能力与对象的客观特征之间的。这种关系本质上仍是一种特殊的认识关系，因为它建立在主客体相互对立的基础之上，只不过在科学认识中是以抽象思维的方式，在审美活动中则是以形象思维的方式罢了。这种思想的必然结果就是把审美活动当作科学认识的附庸，因为审美终究只是以特殊方式对于对象的反映和认识而已。这种思想的根本缺陷就在于，它一开始就把审美关系建立在主客二元对立的基础上。而事实上，真正的审美关系或状态根本特点恰恰在于主体与对象是水乳交融、密不可分的。

然而，在日常生活中我们却经常处于与对象的分离和对立关系之中。那么，我们是怎样由与对象对立转入交融即由日常状态转入审美状态的呢？换言之，审美经验的真正起点在哪里？我们认为，就在于主客体之间一开始就超过了二元对立的认识论关系，而呈现为主客无间的审美状态。这是因为主体在审美活动中并不是首先通过自己的五官感觉，而是通过自己的整个身心来与对象建立关系的。五官感觉只是主体的主观属性，因而它与对象所建立的必然是相互对立的认识关系。而身体则不同，严格说来，它既不是主体的主观意识，也不同于客观存在的各种对象，而是介乎于主客体之间的一种特殊存在物。传统思想往往简单地把身体作为主体进行各种精神和物质活动的中性工具，认为身体本身是没有任何自主性的。事实上，这是一种建立在身心二元论基础上的十分错误的观点。人的身体并不是与其精神相对立的物质存在，而直接就是人作为特殊物种的存在方式，或者说它就是人的本质特征的体现。无论是在物质活

①叔本华：《作为意志和表象的世界》，商务印书馆 1982 年版，第 249～250 页。

动中还是在精神活动中，它都是人据以与对象建立关系的根本方式。

海德格尔曾经指出，人与对象的关系首先是一种存在关系，而后才是一种认识关系，因此人首先是寓于物而存在的，而后才通过感觉器官去把握事物。举例来说，人们总是首先“听”汽车，而不是首先“听”汽车的声音，汽车本身比我们感觉到的汽车声更接近于我们。① 我们通常总以为自己是首先听到汽车声，而后才判断出这是汽车，但实际上我们在这种明确的认识论判断之前，就已经对其有了存在论上的领悟，只不过这种领悟并没有经过意识的反思，上升为明确的判断和推理而已。正因为如此，在存在论上是不存在所谓主客体的分离与对立的。之所以会出现这种关系，是由于我们采取了认识论和形而上学的思维方式的结果。如果说海德格尔是从存在论的角度对传统哲学进行了反思和解构的话，那么梅洛－庞蒂则直接分析了人的身体在意识活动和审美活动中所处的关键地位。他认为，知觉行为是人类经验的基础层面，因为在知觉行为中蕴藏着冲破主体与客体对立关系的要求。在知觉行为中，主体既不是被动地反映客体的特征和属性，也不是单向性地构成关于客体的表象，而是在主体之间进行一种连续性的相互“投射”。其所以如此，是因为知觉不是发生在主体的感觉与对象之间，而是直接在身体的层面内进行的。身体并不是无知无识的物质存在，而是有着自己的智慧，这种智慧来源于身体对于人的实践活动的直接参与，在这种参与中身体受到了各种不同的训练，也就具有了对于各种现象进行直接反应的能力，而不必经过认识活动的反思与调节。这种思想虽然有着现象学和存在论思想的背景，但与马克思关于“感觉通过自己的实践直接变成了理论家”② 的基本精神也基本相符。

就审美是用整个身心来进行的而言，中国古代艺术家也有很痛切的体会。郭熙在《林泉高致·山水训》中指出：“盖身即山川而取之，则山水之意度见。”即指以整个身心对山水作直接的审美观照，这时山水的审美形象就会显现。“身即山川”亦指身物、心物浑然一体。明代的祝允明在《送蔡子华还关中序》中说“身与事接而境生，境与身接而情生”，即讲审美的整体把握。

从这种角度来看，人在审美活动中就不是首先通过五官感觉来与对象发生关系的，而是直接通过自己的身体或以自己的整个身心来把握对象的。这种看法表面看来不符合审美经验非功利性的特点，但实际上恰恰是这种非功利性产生的根源。这是因为，审美主体与对象的合一状态并不意味着对于对象的实际占有，而是摆脱物质欲望的束缚之后出现的一种忘我状态。在审美状态中主体

①海德格尔：《存在与时间》，生活·读书·新知三联书店 1987 年版，第 163～164 页。

②《马克思恩格斯全集》第 42 卷，人民出版社 1979 年版，第 124 页。

与对象的统一是建立在相互平等基础上的精神交流关系。正是在这个意义上，蒋孔阳精辟地指出，审美关系是“人作为一个整体”，“经整个身心”，“来和现实发生关系”的[①]。审美对象对于身体的呈现是审美经验第一阶段中必不可少的重要一环。因此，在这种呈现中，通过作为整体的身心来进行原初的审美知觉活动，就成了审美经验的根本特点。

第二节　审美经验的构成阶段

如果说在审美经验的呈现阶段主要通过审美知觉来进行的话，那么在其第二阶段即构成阶段中审美想象的作用就是关键性的了。由于在构成阶段审美主体与对象处于浑然一体的状态，因而主体所获得的只是关于对象的原始经验材料。虽然此时主体已经由于对象与身体的契合而感受到一定的审美愉悦，但主体尚未构成对象的完整表象，因而也就无法对其加以评价和判断，其感受自然也就不具有真正的普遍性和客观性。因此，主体还必须通过想象力的作用来构成较完整的审美对象。

在上一章中，我们对想象力在审美经验中的作用进行了分析，但这种分析还只是局限于想象力的经验功能，而没有涉及想象力的先验特征。从哲学的层面来看，想象力在本质上也是人类的一种认识能力，或者说它为人类的认识活动提供了必要的前提条件。这是因为，想象力除了具有对记忆表象进行加工和改造的功能之外，它还是主体对对象进行直观的本体论前提。按照康德的观点，对事物的直观需要时间和空间两方面的直观能力，而这两种能力都是和想象力的先验功能分不开的。根据杜夫海纳的分析，先验想象力具有开拓和后退两种功能。所谓后退，是指主体必须与对象拉开一定的距离，才能对其进行思想。当然，这并不是指空间距离而言的，而是说主体必须在意识中与对象相分离。在原初的知觉经验中，主体和对象处于一种物我无间的统一状态中，在这种状态下，主体显然无法对对象进行思考。而想象力的作用就在于，它可以帮助主体在意识中拉开与对象的距离，从而打破原有的那种浑然状态。当然，这不是说主体和客体已经对立起来，因为这毕竟不是纯理智的反思活动，而仍然是一种感性活动。但无论如何，主体此时已不再保持那种原始的混沌状态了。其原因在于，只有通过想象力在意识中使主体与对象分离开来，才能获得使对象得以被直观的空间条件。而这种后退恰恰就是一种开拓，因为意识从对象面前后退必然同时形成一个精神上的距离或者空间，这个空间就是对象据以成形

①《蒋孔阳全集》第 3卷，安徽教育出版社 1999年版，第 14页。

的空间性本源，也就是康德所谓的空间直观能力。另一方面，无论是开拓还是后退，都是一种时间性行为，因为主体之所以要从对象面前后退，就是为了使自己在精神上置身于过去，从而使对象得以在将来显现在意识之中，因为只有使主体脱离迷失于对象之中的现在，才能不再与对象合一并进而形成对对象的认识。

就审美活动而言，想象力的先验层面和经验层面显然具有不同的功能。简单地说，先验想象力可以打破主体与对象的浑然一体状态，从而形成审美活动所需要的审美距离；而经验想象力则能够在此基础上，通过改造主体在呈现阶段所获得的原初经验材料，形成关于审美对象的格式塔。所谓审美距离是由瑞士美学家布洛提出的一个审美心理学概念，指的是主体在审美活动中必须与对象保持一定的心理距离。他曾举了一个著名的海上遇雾的例子来说明这种心理距离的含义。当轮船在海上遇到大雾的时候，无论船员还是乘客都会产生一种焦虑、紧张甚至是恐怖的情绪，因为大雾给航行带来的危险是不言而喻的。在这种心情下乘客似乎很难有闲情逸致去欣赏浓雾中的美景。然而，布洛认为，只要人们能够与大雾保持一定的心理距离，那么，“海上的雾也能够成为浓郁的趣味和欢乐的源泉”①。也就是说，如果我们有意识地忘掉实际的利害关系，把注意力转向“那仿佛由半透明的乳汁做成的看不透的帷幕”，我们仍不难从中感受到浓雾所具有的魅力。那么，这种心理距离究竟是怎样形成的呢？布洛认为其关键在于主体摆脱了利害关系的束缚，转而以非功利的态度来对待事物。从这个意义上来看，心理距离是关于审美态度的一种说明。但从另一方面来看，审美经验中的心理距离还应有更深一层的含义，这就是说，审美主体只有与对象拉开一定的距离，才可能在意识中构成对象，并对其作出具有普遍性的审美评价。布洛的心理距离说一经提出就产生了很大的反响，但也始终面临着很多争议。其最为人所诟病者就在于，所谓心理距离乃是一个极不严格的概念。作为对于一种心理现象的描述，其客观性与合理性都是不容置疑的，但作为对于这种现象的理论阐释却又是缺乏严密性的。实际上，布洛思想的理论基础无非就是康德等人早就阐发过的审美活动的无利害性和非功利性，他只是在心理学的层面上做了进一步的展开和发挥而已。究极而言，审美经验的非功利性是一个早就解决了的问题，因而关于审美距离的探讨所真正面对的应该是审美对象的构成问题和审美判断的普遍性问题。在这方面，先验想象力的作用正好为审美距离的形成提供了坚实的理论根据。审美经验的一个显著特点就是主

①布洛：《作为艺术因素与审美原则的“心理距离”说》，见《美学译文》第2辑，中国社会科学出版社1982年版，第93页。

体与对象要保持一定的距离，而不能单单在对象的呈现地点附近进行体验。我们曾经说过，与视觉和听觉相比，嗅觉、味觉和触觉在审美经验中的作用要低得多，这从审美心理学的角度看来，就是因为它们在一定程度上是一些无距离的感觉。烹调艺术主要仍是一种技术，而美食家也不是真正的审美鉴赏家。这里的区别就在于，只有借助于先验的想象力使我们与对象拉开一定的距离，对象的审美特征才能够充分地显现出来。当然，审美活动也需要一定的参与，但这决不是彻底的参与，否则主体就会丧失真正的审美态度。这正如观众对于表演的兴趣应该是以能够看下去，但又不使自己信以为真为限度，既要使他同情剧中人又不至于把自己与他们等同起来，既紧跟着情节的发展又不致把情节混同于真正的现实。总之，审美活动虽然需要身体和知觉的参与，但不能仅仅停留在这一阶段，而必须借助于想象力的作用与之拉开一定的距离。我们认为，布洛的“心理距离说”只有从这个角度加以补充，才是真正完整和全面的。

不过，先验想象力在根本上还只是为审美对象的构成提供了前提条件，至于实际的构成活动则还必须通过经验的想象来进行。对于想象活动在审美经验中的活动规律，上一章已做了详尽的分析，这里所要强调的是，想象活动的最终结果乃是构成了关于审美对象的格式塔。格式塔理论十分强调心理活动的整体性和创造性，这一点对于审美活动来说无疑也是极为适用的。该派主要代表之一考夫卡就认为，艺术作品是一个有机的整体，即一个格式塔（“完形”），其中的各个组成部分都相互依存，处在一个有机结构的统一体中。他认为，“艺术品是作为一种结构感染人的。这意味着它不是各组成部分的简单的集合，而是各部分互相依存的统一整体”①。在他看来，艺术作品应该成为一种“优格式塔”。“一种优格式塔应具有这样的特点：它不仅使自己的各部分组成一种层序统一，而且使这统一有自己独特性质。对一个优格式塔作任何改动势必改变它的性质，而如果这种改变属于次要的方面，这格式塔势必退化。”②不难看出，这实际上是从现代心理学的角度，对于近代浪漫主义文艺观关于文艺作品是一种有机整体的思想所作的进一步阐发。在此需要注意的是，审美活动中格式塔的形成并不是简单的直观和反映，而是主体积极地构成的结果。阿恩海姆认为，知觉活动就已经具有这种构成能力。但要进一步强调的是，由于知觉活动中主客体并未加以区分，因而知觉经验具有不可避免的暧昧性和原始性。要想形成完整的知觉表象，就离不开想象活动的参与。不过，想象活动在艺术创作和审美欣赏中所发挥的作用却并不完全相同。就经验的想象力而言，

①考夫卡：《艺术与要求性》，见 M. 李普曼《当代美学》，光明日报出版社 1986 年版，第 412 页。

②考夫卡：《艺术与要求性》，见 M. 李普曼《当代美学》，光明日报出版社 1986 年版，第 418 页。

其自由性和创造性在创作中的作用显然十分重要，但在审美欣赏中却不得不受到一定程度的抑制。这是因为，审美对象与其他知觉对象不同，它所需要的经验材料在创作活动中都已经提供了，无须欣赏者自己去添枝加叶。即使有时作品中存在一些未定之处，需要接受者主动加以填补，但这也必须处于作品本身的严格控制之下。这样一来，想象力就失去了狂放无羁的性质。它必须时刻保持审慎，以免对审美活动造成损害。当我们进行艺术欣赏之际，如果我们不去感知而去随意想象，审美对象就会消失得无影无踪。面对画布上的阴云，我们不应该去设想天要下雨，而应该去感知这“云”本身。这一点在面对空间艺术时比较容易理解，在面对时间性艺术时则显得较为困难。乍一看来，我们只有通过强有力的记忆和想象，才能保持并理顺我们在时间进程中所获得的艺术经验，并把握到作品所描绘的对象。一座建筑物可以一览无余，一首奏鸣曲或一部小说则是逐步呈现出来的。但即使在这种情况下，我们的想象也必须保持谨慎。这是因为，艺术作品都有自己的时间进程和空间结构，想象力的作用必须严格局限于在此结构内展开。如果我们在不经意间超出此结构，把作品的内容想象为或置于现实世界之中，审美对象就立刻消失了。当然，这并不是说我们否定了想象力在艺术欣赏中的作用，而是说欣赏活动中的想象须服从艺术作品本身的内在规定性。

最后，我们需要注意的是，我们区分先验的想象力和经验的想象力，并不意味着我们认为在每一次审美活动中，主体都必须先后进行这两种想象活动。事实上，这并不是两种不同的想象力，而是同一种思维活动的两个方面。所谓先验的想象力并不是独立存在的，它在根本上乃是一切想象活动得以进行的先决条件。而这种条件是任何人的想象力都必然具备的，我们这里只是通过意识的反思将其确定下来而已。简言之，我们的任何想象都是以经验的方式进行的，但这种经验必须符合某种先验的前提条件。

第三节　审美经验的评价阶段

审美经验的最后阶段是评价阶段。在这个阶段主体从自己的审美理想与价值标准出发，对已经构成的审美表象作出具有普遍性的应和与评价。在此，主体的理解力起着关键作用。

如前所述，想象力的自由本质决定了它一方面使审美经验具有创造性的特点，另一方面也可能使主体对对象的再现受到干扰，从而使意识走向错乱。为此，我们必须运用理解力来对想象加以校正。思考的作用首先就表现在，它可以抑制处于实际经验本源处的想象力，从而松弛它在我们与世界之间结成的纽

带。这是因为，想象力虽然拆开了这两者之间的统一关系，但又在它们之间维持着一种连带关系。思维要想具有一定的普遍性，就必须把这种关系发展为一种必然的联系，而这就必须借助于理解力的作用。不过，在一般的科学认识活动中，理解力是以决定判断力的形式进行的，而在审美经验中则是以反思判断的形式进行的。这种差别导致两种经验分别走向了不同的方向：科学认识所产生的是抽象的知识，而审美经验所产生的则是具有普遍意义的审美感悟。

上一章说到，审美经验的第一个阶段就是感知活动，也就是说，审美经验是从感觉开始的，而以感悟告终的。感悟虽带有感觉性质，但与第一阶段的感觉显然有着本质的差异。首先，它们的对象不同。感知所把握的只是对象的外观，而感悟所把握到的则是具有一定深度的意味。在审美经验的开始阶段，感觉虽然也具有一定的选择性和辨别力，但由于主体与对象还处于合一的状态，因而这感觉还只是我们通常所说的“第一印象”，它可能是十分强烈和鲜明的，但缺乏一定的深度和客观性。而处于审美经验高潮和终点处的感悟则不同，它已经经过了理解活动的参与，因而全面地把握了对象各方面的特征，其体会自然也就更加深刻。其次，它们的区别还在于，主体在感悟中呈现出了一种新的态度。由于在审美活动中从对象上揭示出深刻而普遍的意义，因而主体必须在自己身上产生同样的深度才能加以把握，这就对主体形成了一个考验，能否产生这种感觉就成为衡量其知觉能力和存在深度的标志。总之，审美经验是对主体感觉和审美能力的一种提高，处在审美经验终点的感悟与起点处的感觉相比较，具有更大的深度和普遍性。

审美主体在对象身上所把握到的这种深度，从根本上说来是与审美对象的存在方式分不开的。审美对象与各种自然对象、实用对象之间有着本质的区别。与自然对象相比，审美对象有着明显的人为的痕迹，也就是说，审美对象总是某种人类活动的产物，或者说它已被纳入人类活动的范围之中了。这样一来，审美对象总是与人的存在联系在一起的。而与实用对象相比，虽然它们都是人类实践活动的产物，但由于实用对象总是规范化的物质生产劳动的结果，因而反映不出其具体的生产者的个性特征和人格状况。现代商业为了改变这一点，常常通过广告等经销手段来拉近产品与消费者之间的距离，但毕竟这只是一种纯粹的消费行为，人与产品及其生产者之间不存在真正的精神交流。而艺术作品等审美对象则与此不同，它们总是渗透着艺术家的精神与灵魂，因而闪烁着不灭的精神之光。这里可能出现的疑义在于，自然对象有时也会进入到我们的审美活动中来，这似乎消除了审美对象的人性色彩。但实际上自然对象之所以会具有一定的审美价值，根本上也是因为它与人类实践活动发生了关系。马克思曾经说过，那种先在的、与人无关的自然界在理论上是没有意义的。也

就是说，马克思主义所说的自然界乃是经过了人类实践改造过的自然界，人类的感觉能力和审美能力就是在这种实践活动中产生和发展起来的。自然对象之所以会具有审美特征，是因为它的形式契合了人类感觉的需要，从而给人带来了美的愉悦。在这种情况下，自然对象所呈现出的深度和意义也就成为对于人的本质力量的确证。

对于这种深度，我们的理解力常常感到无能为力。这是因为，一旦理解力把审美对象加以肢解，这种深度也就荡然无存，为此就必须求助于我们的审美感悟。感悟之所以能够读解对象所表现的意义，是因为它有智力活动无法达到的那种特殊的理解力，正是因此，才使审美感悟区别于普通印象而具有一定的深度。印象来自于对对象的迅速一瞥，这在审美欣赏中是无济于事的。当然，审美感悟也是在瞬间形成的，但这是由深度加以充实的高峰体验。如果我的听觉和视觉没有受过适当的训练，如果我的注意力没有完全集中在对象上面，那么对象的意义就不会对我显现出来。

这样一种深度体验使审美活动本质上成为一种与对象的精神交流，审美经验中的理解活动也就成了一种特殊的交感思考。所谓交感思考乃是发生在主体之间的一种精神交流。主体与审美对象之间之所以也会发生交感思考，是因为审美对象的特殊存在方式实际上使它成了一种准主体。这一点在艺术作品身上表现得特别明显。现代美学反对那种在作品之中寻求所谓作者意图的做法，认为这导致了一种作者中心主义或者“意图谬说”。但我们这里所说的准主体却并不是指实际存在的作者而言的。这个主体是我们完全以审美对象为依据而构造出来的，就艺术作品而言，由于它总是作家的意识活动的结果，我们自然也可以在阅读中进行一种模仿性的意识行为，即在自我的内心深处重新开始作家的思想行为，重新发现他的感觉和思维方式，由此回溯到作者的自我。这样，我们就通过作品而与作者建立起了精神上的交流关系。这种双向交流关系使审美活动不会在主体作出评价之后就简单地结束，而是使主体久久地沉浸在对于审美对象的玩味和揣摩之中。对象那鲜活的形象仍然栩栩如生地萦绕在主体的脑际，使其心情难以很快恢复平静。正是因为这样，成功的审美经验才会对主体产生持久而深刻的影响，有时甚至使人们的人生道路和人生境界也发生巨大的改变。

第五编

艺术审美论

“导论”已经指出，在人类的审美活动中，艺术活动无疑是最重要、最典型、最高级的。20世纪以来，艺术作为典范审美现象的观念已经遭遇到了来自不同方向的质疑，然而，艺术活动及其存在方式却依然是美学学科必须面对的、无可回避的重要对象和议题。

第一章　艺术的存在

第一节　艺术的本质与艺术品定位

“导论”曾指出，在美学传统上，“艺术”是美学的核心问题，美学史上有把美学视为“艺术哲学”的，也有要求把艺术作为主要研究对象的。之所以会出现这种情况，则是因为艺术是人类社会历史中比较鲜明的现象（尤其是近代以来），这种现象具有较为明确的环节分辨，有较为突出显著的内涵特征，艺术品又在某种意义上具有实证性，可以成为美学理论比较明确的对象。因此，艺术与哲学思考互相烘托、参照，并对“美学”这一边缘性领域有指明作用，不仅如此，艺术的内涵分析对审美现象的分析也有指明与范导作用。对于这种将艺术作为审美现象典范的情况，随着社会文化的发展及美学和艺术理论的发展，正在发生一些变化。但无论从传统来看还是就美学理论的研究现状来看，艺术论仍是美学理论的典范课题，即使艺术论与美学理论的关系正在发生变化，艺术与审美的关系，也必然仍是一个核心课题。

既然如此，那么艺术是什么？如何来理解艺术？艺术品又是什么？艺术的内在环节、结构如何？这些问题，就是美学理论必须解决的问题，而第一、二、三个问题，又是艺术论的整体性和开端性问题。

一、“艺术”的本质与定义

（一）本质与定义

人类面对世间事物时，如对其要作整体和根本性的把握，总免不了要问这件事物“是什么？”海德格尔曾指出，问“是什么？”是人类最基本的追问方式，同时，它也形成了人类最基本的把握事物的方式。这种最基本方式最典型的形态就是通过问“为什么？”形成对某一事物的“定义”，从而掌握某一事物的“本质”。亚里士多德曾提出这样一种常规方法，那就是通过观察事物的特征，对之加以归纳分析，或再进而做一些逻辑推演，就能形成事物的“概念”，也就是“定义”，正如我们在任何一本词典的词条解释形式中所能看到的那样。

（二）关于“艺术”的定义

对于“艺术”，人类历史上也作过无数次“是什么？”的追问，也获得过

无数个答案，形成艺术理论史和美学史的丰富内容。下面是几种有代表性的看法。

1. 从艺术起源角度来定义的

（1）游戏说。游戏说首先由康德提出，后由席勒、斯宾塞等人发展加以完善的。游戏说认为，艺术本质上是一种游戏，是由游戏发展而来的。一方面，艺术和游戏具有虚构的力量，富有拓展性和能动性；另一方面，它们所引起的快感是消除了一切主观偏见和现实差异的，是忘我的。席勒更认为，游戏是消除人性分裂的一种特有的理想活动，“只有当人是完全意义的人，他才游戏；只有当人游戏时，他才完全是人”①。应该说，艺术与游戏有相通之处，但两者又有本质区别。游戏给予人们的是纯粹的虚幻性，艺术则提供给我们深刻的真实性；游戏可以使我们沉浸在单纯的悠闲的快感中，艺术却能以其深邃而广阔的思想内涵，给我们以审美快感以外的人生启迪。因此，把艺术仅仅归结为游戏显然是片面的。

（2）集体无意识说。集体无意识说由荣格提出，荣格发展了他的老师弗洛伊德的“无意识”理论，把“无意识”分为“个人无意识”和“集体无意识”两种，认为“集体无意识”是由遗传保存下来的一种具有人类普遍性的潜藏于意识深层的朦胧精神。艺术家正是在“集体无意识”的驱动下进行艺术创作的，艺术起源于集体无意识。从这个意义上讲，艺术不是以某个人为代表的，而是体现出人类群体的超越了时空界限的心灵。这种理论同样有其合理因素，它揭示了艺术与人类集体无意识的某种内在联系。然而，遗憾的是，“集体无意识”只是一种心理学的假设，并没有足够的生理学和神经科学的根据；同时，这种理论抹杀了艺术家的个性，也是不符合艺术创造的实际的。

2. 从艺术本质角度定义的

（1）模仿说。模仿说是古希腊时人们界定艺术的普遍观点。柏拉图认为，世界的本质是理念，现实世界是对理念世界的模仿，艺术又是对现实世界的模仿，这种模仿也就是不真实的、虚幻的。亚里士多德则肯定了现实世界的真实性，因而也就肯定了模仿它的艺术的真实性。后来古罗马美学家贺拉斯也继承了艺术模仿说。直到17世纪，古典主义艺术家们还提出了“艺术模仿自然”的原则。以再现现实为宗旨的现实主义文艺可以说是模仿说的最高发展阶段。模仿说在西方雄踞千年，影响极大。其合理性在于，始终把艺术与现实世界紧密联系在一起，把艺术看成是再现和认识世界的一种特殊方式，因而把握到了艺术产生的源泉。然而，其根本缺陷在于，一方面它把艺术本质局限于“模

①席勒：《美育书简》，中国文联出版公司1984年版，第90页。

仿”世界的认识论范围，而忽视了艺术自身的审美特征；另一方面，它忽视了艺术创造的主体性和表现性，因而未能全面揭示艺术的本质。

（2）表现说。西方 18、19 世纪浪漫主义思潮，标榜“自我表现”，冲破了“模仿说”的罗网，表现说于是兴起。康德最早提出“天才”论，强调艺术是天才的创造和表现，指出“天才是和模仿精神完全对立着的”①。表现说批评模仿机械复制，强调艺术必须以表现主体情感为主。德拉克洛瓦说，人即使练习作画，感情的表达也应该放在第一位。柏格森说，“诗意是表现心灵状态的”②。克罗齐更是干脆宣称艺术即直觉，即“抒情的表现”③。

在中国，言志说、心生说和缘情说大体上亦可划入表现说。《尚书·尧典》首先提出“诗言志”，《左传》记载赵孟说“诗以言志”④，意思是说，诗歌艺术的本质是表现情感志向。“心生说”由《礼记·乐记》提出：“凡音之起，由人心生也。”缘情说最初出现于晋代，陆机提出“诗缘情而绮靡”⑤，认为诗只有表现情感才婉约。稍后，刘勰进一步发挥了这一观点，提出“立文”之道最根本的在“情文”⑥。

表现说把艺术本质同艺术家主体情感的表现联系起来，突出了艺术的审美特性，在美学史上是一大进步。但是，表现说完全回避艺术与现实世界的联系，无视主体情感的客观根源，因而仍然是片面的。

（3）有意味的形式说。20 世纪英国美学家、艺术鉴赏家克莱夫·贝尔认为，艺术的本质在于“有意味的形式”。所谓“形式”，就视觉艺术而言，指由线条和色彩以某种特定方式排列而组合起来的纯粹的关系，它把通过形式组成的画面所可能有的指示、意义、记录的信息、传达的思想以及教化作用等现实生活的内容全部排除在外；所谓“意味”，贝尔认为乃是这种纯形式背后表现或隐藏着的艺术家的独特的审美情感，审美情感是意味的唯一来源。艺术就是艺术家创造的、能激发观赏者审美情感的纯形式，是美的结构，也即“有意味的形式”。

“有意味的形式”说突出了艺术的审美本质方面，比表现说更进一步，但它把“意味”及“审美纯形式”与一切现实——包括主体的现实情感的联系完全切断，完全脱离人类的具体实践，脱离社会的历史发展，脱离人类本身文

①康德：《判断力批判》（上卷），商务印书馆 1985 年版，第 154 页。
②转引自《西方文论选》（下卷），上海译文出版社 1979 年版，第 279 页。
③克罗齐：《美学原理·美学纲要》，外国文学出版社 1982 年版，第 89 页。
④《左传·襄公二十七年》。
⑤陆机：《文赋》。
⑥参见《文心雕龙·情采》。

化——心理结构的历史演进，抽象地谈论审美情感和有意味的形式，则陷入了形式主义与神秘主义。

（4）符号说。当代美国女哲学家苏珊·朗格提出，艺术是人类情感的符号形式，是一种非逻辑非抽象的符号，具有表现情感的功能。艺术符号所表现的情感不应是个人瞬间的情绪，而应表现一种人类的普遍情感或情感概念，它能展现人的经验的、情感的、内心生活的动态过程，即人的“生命形式”，能表现出人类的情感和“生命形式”的内在本质。朗格的符号说，综合了表现说和有意味形式说，把艺术的本质与人的符号本质联系起来，理论上达到了更高的层次；但也因而把艺术本质非社会化、非历史化了，由于将人的社会、历史本质降低为自然性、生物性的“生命运动”，所以仍不能正确地解决艺术本质问题。

3. 从艺术功能角度定义的

（1）载道说（或教化说）。载道说，较早可追溯到孔子；而唐代文学家、哲学家韩愈则加以完善。他认为，古文是为了宣传儒道而存在的，并非是为了缘情。在《原道》中他又指出了道乃先王之道，即仁义之道、儒家之道；与他同时齐名的文学家柳宗元亦认为，文章因道而贵，文章家因道而尊。将文章置于道的约束下，先道而后文，猛烈地抨击了无情而故意以矫情为文的风气，这在当时是有积极意义的，但完全摒弃文的缘情作用，仅仅突出文的政治教化作用，显然不符合艺术的发展规律，也是片面的。

（2）娱乐说。娱乐说可分“自娱”和“娱人”两个方面。清初戏剧家李渔说，制曲填词，“非但郁借以舒，愠之为解，且尝僭作两间最乐之人，觉富贵荣华，其受用不过如此”；“你想作官，顷刻间便会富贵荣华，你欲致仁，转盼之间又入山林，欲作人间才子，即为杜甫、李白后身，欲取绝代佳人，即作王嫱、西施之元配……”① 这是说，艺术家是借助于创作中的想象，在幻想世界中实现自己虽向往但在现实中却不能实现的愿望、追求、希冀和理想，从而达到自娱。但“自娱”只是一方面，“娱人”同样是很重要的，如荀子云，君子“以琴瑟乐心”②；古希腊诗人缪色奥也说：“令人怡悦，莫如歌咏”，都是说的音乐的娱人特性。亚里士多德更明确地说：音乐“总是世间最大的怡悦”③。其实，不独音乐，一切艺术都能使人产生快乐，都有娱人的特性和功能。

①李渔：《闲情偶寄·词曲部》。
②《荀子·乐论》。
③亚里士多德：《政治学》，商务印书馆1965年版，第418页。

上述这些艺术的定义，角度不同，重点不同，尽管都有不同的缺陷，但它们包括艺术的“定义”理解方式，在某个理解层次上，经过分析，对人们理解艺术以及其中一些基本问题，还是有帮助的。

二、艺术品的初步定位

上述方式与成果对艺术理解的帮助，可以体现在对艺术品的把握上。艺术品是什么？这个问题固然与艺术品是由哪些层次组成等问题有关系，但还不就是这个意思，它的含意比那些关于艺术品结构的问题更基础一些，即在人类所面对的众多物品面前，如何判断哪个是艺术品，也就是说，艺术品符合什么条件才能被称为艺术品。这个问题的解决，是理解艺术较好的入门途径，所以，艺术品是什么的问题，在艺术理论或美学理论中，通常作为一个基础性的问题来思考。

如果采用“定义”的方式及其一些成果来看，艺术品可以通过与非艺术品的区别来定位，而一些艺术定义的成果可以帮助区别艺术品与非艺术品。通过这些区别，可以获得艺术品的初步定位。

（一）艺术品应是人们用“艺术品”一词直接指称之物

在日常生活中，人们在很多场合使用“艺术”一词，对“艺术品”一词的使用也是如此。比如人们看见优美的自然山水，常常赞之“巧夺天工”，言下之意，这山水是艺术品；当人们看见某个精巧的菜肴，也会说：“这简直是艺术品！”如果对艺术品的鉴赏有一定经验的话，就可以明白，这些艺术品的指称，都并不是认定它们为艺术品，而是在“艺术品”的引申义、比喻义等意义上使用这个称谓的。真正的艺术品，首先必得当得人们在“艺术品”的本义上直接的指称。

进而言之，对艺术品与非艺术品的区别，首先必须分清本义上的“艺术品”和其他意义上的“艺术品”；其次必须在本义上比较不同物品，把握被人称为“艺术品”的事物与其他事物的区别。

（二）艺术品应是人工制品

尽管人们在多种意义上命名艺术品，但艺术品从根本上是人的实践性产品，艺术品是一种人生现象、社会现象。无论从古希腊对艺术的原初性的“技艺”认识，还是当代先锋艺术经过对古典艺术变革的实践，都不能否定艺术品必须经过人的行为才得以成立、得以认定的事实。艺术品的这一特性，证明了艺术家的必然性，也证明了艺术家实践的必然性，艺术必须包含人与实践，艺术品的意义与人的实践有关。

（三）艺术品应是精神性的人工产品

马克思主义哲学把人类的劳动分为物质劳动与精神劳动，相应地把产品分为物质性和精神性两类。简言之，物质劳动和物质产品是为了满足人的肉体性生存而进行的劳动和取得的产品；而精神劳动主要是指人的精神性活动（虽然它必须借助于物质的形式），作为它的产品的精神产品，其意义主要来自精神活动，它的价值也在于满足精神的需要。在艺术的诸多定义中，无论是“游戏说”，还是“表现说”、“符号说”等，无不认识到艺术品在一定的形式上承载的意义是对应于人类的精神活动和精神需要的。此处，精神性不是指艺术品纯粹存在于人的头脑中、意识里而不需要任何物质的东西，而是指艺术品的各种质素必须是精神性的或是可以转化为精神性的，它们不是赤裸裸的、有限性的肉体欲望和功利性。

（四）艺术品应是感性的精神性的人工产品

人的精神，按照一般的说法，可以分为感性、知性和理性，或可以分为知、情、意。这些分类，在不同的理论家那里有不同的含义，尤其是感性与理性之间、情感和意志之间有莫衷一是的关系认定。撇开这些纠结不谈，人的精神至少可以区分为感性和知性。一是具体的，一是抽象的；一是遵从感性运作规律的（理论史上有称为“形象思维”的，有称为“情感逻辑”的，有称为介于“原始思维”和“科学思维”之间的等等），一是遵从以形式逻辑为主的知性思维规律的；一是获得以意象为主要内容的结果的，一是获得抽象的规律等成果的。值得注意的是，“感性”是精神性的，它不同于有限的、功利的欲望。

三、艺术定义与艺术品定位之难

通过上述两个问题的思考，我们可以获得关于艺术的不同定义和艺术品的初步定位。经过这个工作，是否可以说把握艺术了呢？是否就可以回答“艺术是什么？”的问题了呢？无论是参证艺术的具体实践、现代艺术的发展、还是进一步思考，都可以得到否定或至少是不够充足的回答。

第一，各种艺术的定义角度不一、重点不一，没有哪个定义能把握艺术的全部特性。

第二，把所有艺术的定义加以排比、分析、归纳成一个综合的定义是不可能的，因为有些定义是相互矛盾的，而且矛盾双方的理由都是成立的。

第三，最为重要的是，无论艺术的定义也好，艺术品的初步定位也好，其实都是外在描述性的，而不是生产性的，也就是说，几乎无人可以依照哪种艺术的定义，真正制造出一件艺术品来。同时，即使掌握了上述艺术品的初步定

位，也无法真正、普遍确定地指证出艺术品。例如，古代的青铜器，对于古人，不是艺术品而是用具，但对于今人，它就是艺术品，那么，青铜器究竟是不是艺术品呢？又如，某一幅孩子画的画，有的人不认为它是艺术品，有的人认为是，那么，它究竟是不是艺术品呢？是否由艺术学院的教授裁决？或是由绝大多数人裁决？“艺术品应是感性的精神性的人工制品”这一初步定位也只是一个大致的指引，因为这一陈述中的许多概念还在争议中。比如“感性”。什么是“感性”，人们只有大致的认识，至于其中知性占到什么比例，情感占到什么比例，它的程度到何种地步才能称为“感性”，都是一个模糊的问题。这还不是最难的，更为困难的是，什么才算是“感性的精神性的”？一件制品，有的人看过，会产生感性的反应，有的人则不能，那么它算是“感性”的吗？可以设想一下，如果有一天，世界上的所有人看到《蒙娜丽莎》的这幅画时都不感动，没有反应（这在理论上是可能的，因为至少现在有人不能欣赏她），那么《蒙娜丽莎》这幅世界名画算是艺术品吗？最终，我们可以得出结论，艺术的所谓定义或艺术品的初步定位，其有效性都是不充足的。

第四，简单地提出艺术的定义或艺术品的定位是多层次的、开放性的观点是否可行？当遇到上述的几种困难时，艺术的定义等无疑应该是多层次、开放性的，甚至，对艺术的理解方式也应是多层次、开放性的。但是，如何对待这种观念是值得思考的。如果简单地以此来作为容许诸种艺术思考杂陈的借口，不去思考在多层次、开放性中统摄性的东西，那么，也只能是思想的失败，是对艺术把握的放弃，因为，仅仅杂然陈列、互不相关的艺术定义是没有任何意义的。

艺术定义之难、艺术品定位之难，与“美”的定义之难等问题一道，在西方现当代美学尤其是英美分析哲学美学中是一个主要的问题。分析哲学的先驱乔治·E.摩尔认为，“美”不是一个自然客体，故不能采用像自然科学下定义的方式来加以界定，而只能采用直觉来把握；早期维特根斯坦也认为美属于不可言说的东西，对不可言说的东西，人们只能保持沉默。著名分析哲学家艾耶尔则断定，由于美学的命题基本上没有实指，所以都是“妄命题”。美国美学家莫里斯·韦兹和肯尼克，都根本否定给艺术下定义的做法，宣称艺术是不可定义的。这些理论家采用或体现的美学或艺术论的取消主义固然值得商榷，但他们对美、艺术、艺术品所做的一些分析以及对艺术定义方式的批驳，都有其合理性，进一步加深了艺术问题的理解难度。

当然，否认艺术的可定义性并不能排除世间艺术现象的存在，也不能排除人们谈论艺术的可能性。分析哲学的美学为了解决这些问题，在后期还是试着对美和艺术作了一些规定与论述。比较有代表性的是“习俗”论，如阿瑟·

丹图、大卫 · 刘易斯、乔治 · 迪基等人都持这种或与此相近的观点。这种观念的要点是：艺术没有确定、恒定的所谓本质，判定一件艺术品或非艺术品的标准完全来自人，而人的判断标准也不是恒定的，它来自一种传统、一种圈子的既有看法，来自一种艺术的“习俗”。也就是说，它根本上认定，艺术是什么，艺术品是什么，是由人的主观性决定的，它来自一种人和人之间的默契，一种理论或品味共识，一种意识形态以及一种权力的话语。这种美学观与应和着文学理论中读者反应批评的某些极端倾向，例如美国理论家斯坦利 · 费什对文学作品判定以及意义的解释问题就持相似态度。这些看法有将美与艺术的标准沦入主观任意的危险和缺陷，但这种尝试却也为注解艺术提供了一些参考，不过，最终由于上述缺陷，它也不是解决艺术把握问题的对症妙药。

第二节　艺术的存在及存在方式

艺术理论中艺术定义与艺术品定位问题之难，应促使我们进一步思考艺术定义方式的问题，指明其局限，探索对艺术新的把握方式，在新艺术现象层出不穷的情况下进一步深化艺术品确认的标准。

一、掌控与体验

很显然，对艺术进行定义是一种“掌控”方式。可以说，这是人类与对象关系的一种重要方式。它有如下一些特点。

（一）在时间范畴上的后发生性

定义方式总是从事物的外在特征、关系入手，对之加以整理、分析、推演而成。这种方式具有的前提是：事物展现在你的面前，等待着你的解剖；也就是说，至少事物已经具有它的本质，你才能发现它的本质。这样，掌控在总体上总是发生在事物的发生之后，即使这种关系在事实上难以确证，至少对于方式的运用者来说，具有这样的观念，或无意识地默认这种情况。

（二）在空间范畴上的主客两分性

如前所述，掌控方式的前提，是事物在主体面前的设置。这个前提，也就意味着这种方式是在主体和对象两分的基础上进行的。主体对对象分析时，具有对对象接触的情况，但这种接触是外在的，不能改变基础上的主客两分的状况。

（三）在结果上的实在对象确定性与对过程的出离性

从方式的结果来看，人们获得了对象的“本质”规定性，获得了关于对象的概念。这种结果，也意味着把握了对象“本身”，因为“本质”，就意味

着对象的“本身”，是对象所有性质、关系的生成蕴涵之所。因而，“本质”是对对象正位的获取。这种获取是实在性的，因为，获取的手段是语言，语言先天具有能指、所指的强烈的双维结构，“所指”要求有一东西外于能指存在。这种倾向，又造成必有事物外于语言本身存在的意识，这种意识造成对对象的实存性认识，即认为对象是实际存在的。这种结果曾遭致早期分析哲学的强烈批判，它认为语言的这种暗示制造了许多世界本不存在之物；它的解决方法是除非对象具有实证性，否则它不实存。

这种方式结果的另一种特征是对过程的出离性，也就是说，方式的应用过程可能还是一个内涵混沌、关系互相纠缠的过程，而掌握方式就是要在这个过程中剥离出一个“本质”来，这种剥离、发现，毋宁说是托举、建立，因为“本质”最终需要有舍弃、有确立才能形成。这种形成方式是对分析过程的一种出离，这种出离，导致了本质与现象的分离。

（四）在应用上较多适用于认识与功利实践

尽管认识与功利实践中未必都采取这种方式，但掌控方式多用于上述两种实践。这是因为在人类知识实践传统中，由于知识媒介（如语言）、知识结果（如定义）、知识的使用方式（如储存、传输）等因素的影响，掌控方式得到广泛的应用；相应地，功利实践直接满足主体的物质需要，它直接要求对象由分离性、实存性等形成的可掌控性。

如上所述，掌控方式其实不符合艺术的审美实践，也不符合几乎所有人文学科的研究实践（参见“导论”）。不过，这种方式是不可全然抛弃的。原因主要是：第一，如果要成为一种传统意义上的知识，即最易为人接受的知识，采用定义、原理等方法是不可避免的，这有益于美学或艺术论知识的储备、传播与接受。第二，人根本上不可避免要使用语言，而语言具有强烈的掌控性质，尽管语言还有其他性质，但这种性质失去了，语言也失去了。所以，只要表述对审美、艺术的体认，掌控性的质素是无法消失的。第三，如果善于理解，掌控方式对对象的真正把握还是有一定效用的。因为，所有的把握方式，都是为了同一个目标的把握，有的把握方式适可而止，有的扭曲枝蔓，有的直至最深处，无论何种把握，都记载着对终极的追求，记录着那个终极的召唤。不同的方式及不同的结果，都是指向那个终极的“路标”。由于这些原因，对于一切以掌控方式获得的艺术把握，都有其价值，是我们对艺术整体把握的一部分。

这种认可并非简单地用“多元性、开放性”的借口来回避对艺术各种认识的评价。因为对艺术的整体把握，要求在对艺术的掌控把握之外，增加一种核心把握，这种核心把握真正把握了艺术，同时，也不影响各种掌控把握的价

值，并且能将各种既成认识统摄在一个整体之下。

然而获得这种把握应采用何种方式？这就取决于对艺术现象实情的了解。在“导论”中曾涉及人文学科对象的性质，艺术也是人文学科的对象，也具有这些性质。因而，艺术要靠“体验”才能真正进入，也就是要主体忘我的投入，才能获得对艺术的审美经验。这种体验，是主体充沛的生存，是不可休歇与离弃的过程，因而，它是超越日常知性和日常语言的。当体验发生时，会发生这种情况：体验导致对艺术的真正进入，这种进入意味着对艺术真正的把握，而当你在这种把握中时，你会发现你无可言说，更遑论“定义”！

二、艺术的“存在”及艺术品的进一步理解

只有真正地激活艺术品，进入到艺术的体验中才能把握艺术，而体验是超越语言的，但是，体验中的无可言说并不意味着一无所得。

（一）在体验中，人们获得艺术的真态

体验是不外于艺术的，它也不将艺术视为一个僵立的对象，它将艺术的生命激活，与艺术的生命共舞。

（二）在体验中，人们感受到所有艺术表面形态及其处在关系，乃至效果的合理性

在体验中，上述属性都不仅是外于主体而向人展示的外观，同时也向人们演示其之所以发生的过程，这种发生的过程与路径，不管是否为体验主体认同，至少呈现了其生长的根据，只有在这时，人们对它的批判、取舍才是有理由的。尼采在《悲剧的诞生》中曾讲到，世界中诸种表象，都曾因其表面遮掩实际发生而有“罪”，但如果在其中人们能“重演”它们的发生过程，它们也就获得了根据、获得了“救赎”。这个救赎的途径，就是悲剧这种用表象性的表演来复现命运的艺术的价值。表象之获得根据，也就给所有“定义”以根据，尽管“定义”曾歪曲了艺术的真实生命，但它们因此被包容、被统摄，在一定的层次和一定的意义上获得了自己的位置。

（三）在体验中，人们拥有了艺术的整体

每一次艺术的体验都是在特定处境中的体验，因而总是具有有限性的。但是，由于这种体验具有真实性，对艺术的生命产生了激活，因而它就获得了超越自身有限性的可能性，从而去体会艺术的生命。随着艺术生命的律动，体验者体验到了艺术的整体性，体验到了艺术就是这样的，就是这样如其所是。对于这种如其所是、这种整体性，西方哲学用一个词名之，即“存在”。早在亚里士多德，就感受到世间一切事物如其所是的状态令人着迷，称之为“存在者的存在”，并且，要求研究、思考这种发生在一切事物

上的“如其所是”，他称这种研究为“存在论”（“本体论”）。他认为，如果存在者的“存在”是该存在者在世间各种形态展示的最根本前提，那么，总体性的“存在”，就是世界万物的基础，故而，他又称这种存在论为“形而上学”，即一切有形的“元（meta-）”基础。海德格尔在亚里士多德两千年后重提“存在”，复兴了“存在”作为事物的“如其所是”的意义，指明了“存在”对于“本质”的基础性，深深地影响了20世纪的思想。尽管海德格尔哲学的某些部分后来遭到一些当代思想家的批判，但他所阐述的“存在”的道理，却深入到其后的后结构主义、后现代主义之中，虽改头换面，但获得愈来愈强的生命力。

基于这种思想成果，我们在把握艺术时，在充分了解艺术特性的基础上，从艺术的“存在”着手把握艺术，应是一个很好的、更深刻的途径。

（四）在体验中，人们也进一步理解了艺术品

什么是艺术品？至少，艺术品必须唤起体验，艺术品不是存在于人的主观性中，但它必存在于人的体验中。体验不是一种主观的标准，也不简单是客观的标准，它是超越于主观、客观的更深的标准。反过来，艺术品的标准不能仅仅在一件对象性的物品的性质中找，而应该在结合、超越主客观的体验中找，艺术品的标准存在于对象与主体的关系中，存在于体现这种关系的活动中。

这种认识，使“艺术品应是感性的精神性的人工制品”的定位获得了更深的内涵，艺术品不仅仅是感性的精神性，它还必须能存在于感性与精神性中。

这种更深的认识，使我们能更好地理解现代艺术实践的新现象，当任何艺术的新实践出现时，都不可仅用传统的艺术品观念去框套它，而应该看它能否唤起审美体验，能否达到审美体验；同时，当任何物品在原有不能唤起或主要唤起审美体验的情况下，如果被人们加以转化，使之成为主要唤醒、促进审美体验的媒介时，它就能转化为艺术品。

三、艺术的存在方式

理解了对艺术应从“存在”角度上把握，并以此把握为一切把握的基础时，对艺术就有了新的理解。这些新的理解中，有一个较为鲜明和突出的成果，就是使艺术的“存在方式”成为课题。“存在方式”就是如其所是的存在形态。只有在此基础上，才能进而探讨把握艺术的“存在”。

了解艺术的“存在方式”不能从抽象的定义出发，只能从艺术对人们直接展示的现象入手，并由此深化理解。在这种方式的指引下，对艺术的“存在方式”的把握，可以有这样的分析和推进。

（一）艺术首先存在于艺术品中，存在于艺术品所蕴涵、所启发、所指称意象为主的感性的精神性中，艺术品是艺术现象中一个最鲜明的显现品

我们无法想象艺术可以没有艺术品。每一种艺术体验是围绕艺术品而展开的，人们对艺术的认识和对艺术的确信也总是因为艺术品而开始的。所以，我们可以说艺术存在于艺术品中，而且这个艺术品，是所有的具体的艺术品，撇开这所有的具体的艺术品，没有一种“艺术”的实体存在。

进而，我们可以发现，艺术品的内涵，其实是蕴涵在其中的一个精神世界。这个蕴涵，不是指一个完整的、独立的、固定的精神世界封存在艺术品的外在形式中，艺术品的物态化或物化形式中并不存在着这样一个精神世界。而恰恰是，艺术的物态化、物化形态以一种特殊的结构启发、指称着一个精神世界。这个精神世界依启动的处境不同，可能是不同的，但它必须有或必须会有。

这个精神世界，是以艺术意象为核心，有时以艺术意境为至高点的。对任何艺术品，人们都是以“艺术意象”为主要把握、生成目标的，没有艺术意象，就不是艺术的体验，也就不是“感性”的。当然，艺术“意象”，不仅仅是视像的，它也可以是“听”到的旋律，“嗅”到的花香，甚至是一种难言的感受。只要进入了艺术，必须有艺术意象，艺术意象伴随着艺术活动的始终。具有艺术意象，即可称为“艺术品”，不过，有的艺术品因其艺术意象的高妙，会启动人进入进一步的超越达到“意境”。

（二）艺术现实地存在于人的审美活动中、审美经验里

艺术品如果不进入艺术意象活生生的展示，则艺术品是无效的。艺术品蕴涵、启发、指称精神世界，就是指这一精神世界的现实性、鲜活性。而艺术的意象活生生地展示艺术品精神世界的现实性存在又在何处？显然不仅仅在艺术品中，而是在围绕艺术品的体验中，在体验艺术品的人的审美活动以及因此而拥有的审美经验中。

人的艺术审美活动、审美经验围绕艺术品又分为两方面：一是艺术品创造主体的创造活动，一是接受主体的接受活动。艺术的创造活动与接受活动不是等同的，而是互有关系、各自独立的。艺术家的精神世界经过物态化或物化的艺术品生产过程会有变化；接受者又是因艺术品而不是因艺术家而启动自己的审美活动的，这种审美活动的启动，又因接受者的处境不同而不同，艺术精神世界又再次变化。所以说，创造活动与接受活动必须独立、分别地确认。

（三）艺术整体上存在于艺术创造→艺术品→艺术接受的动态流程中

当我们发现艺术现实地存在于人的审美活动、审美经验中时，并不意味着艺术可以抛弃艺术品，从而以纯精神自命。这是因为：第一，精神世界启发于

艺术品，围绕于艺术品。第二，如果没有艺术品，则审美活动，审美经验也就无法具有创造与接受的两分性。创造的确立，需要艺术品的总结与昭示；接受的确立，需要艺术品为基础。艺术品作为中介与凝聚点，具有存在的必然性。所以说，艺术整体上存在于精神与物态之间，存在于蕴涵与现实之间，存在于作品与经验之间。简而言之，艺术整体上存在于艺术创造→艺术品→艺术接受的动态流程或主体结构中。

对艺术的存在方式的理解到达这里时，艺术的存在及其存在环节已较鲜明地显示出来，对于艺术也因此可以有更深刻、更适宜的理解。

第二章　艺术的创造

第一节　艺术创造与艺术家

艺术创造是艺术存在动态流程三环节的第一个环节，也是因为它的某些特性而常常被视为最重要的一个环节。一是因其固有特性。在艺术存在诸环节中，艺术创造不仅本身是艺术审美体验的集中场所，也是艺术品的生产环节、艺术内涵的赋予环节，此外，尽管 20 世纪 60 年代兴起的接受美学、读者反应批评强调读者中心，但无论如何，读者对作品的解读都会受到保存在作品中的艺术家创造因素的控制。这个固有特性，使艺术创造是三环节中最明显地表现自身为贯穿整个艺术存在的环节。二是其历史特性。直至 20 世纪初的文艺批评史一直是以艺术创造过程为中心的，它被视为代表了艺术审美体验的、最重要的环节。

一、创造与制作

艺术创造长期被认为是最重要的艺术存在环节，体现了人们对这个环节本性的深刻认识。它被名为“创造”，即显示出独特性。

“创造”本是个非常具有本体论阶段的思想色彩的词，它指对事物的赋予，而且它赋予事物的，不是偶有属性，甚至不是本质属性，而是事物为什么“有”而不是“无”的“存在”。它和“制作”等词相对，并与事物的“存在”与“本质”之分、“充足理由律”与“因果律”之分密切相关。

早在柏拉图那里，就区别了“理念”赋予事物的东西与人的感觉赋予事物的东西，前者使事物存在，后者只是使事物表现为诸多“意见”。亚里士多德在谈到事物的原因时则指出：“它们是原因，因为只有当我们知道一个事物的原因时，我们才有了该事物的知识；它们是在先的，因为它们是原因；它们是先被了解的，不仅因为它们的含义被了解，而且因为它们被认识到是存在的。”① 也就是说，有两种“原因”：一种是“存在”的原因，一种是“含义”的原因。正是在亚里士多德这里，“含义”的原因逐渐凝结为“定义”，在后

①《亚里士多德全集》第 1 卷，中国人民大学出版社 1990 年版，第 248 页。

世发展为“本质”，而“存在”，则属于“第一哲学”——形而上学的研究范围。这些区分，划定了两种产生范围，一种是“存在”的获得，一种是“本质”的获得。“存在”是事物如其所是的“有”，而“本质”是事物向人们展现自身所表达出来的价值、定义。

基督教兴起之后，这种区分更被强调了。上帝的“创世”，主要就在于赋予世界以“存在”，而非事物与事物间、事物与人之间的价值关系，也正因为这样，上帝的“创世”是神秘的，它不是人们可以通过“意义”的类比、抽象可以“定义”的过程。《圣经》中《诗篇》92篇这样讴歌：“耶和华啊，你的工作何其大，你的心思极其深！畜类人不晓得，愚顽人也不明白。”也就是说，神的创造是超越知性认识的。公元2世纪的希腊教父提奥菲勒说，上帝不同于“工匠”意义上的制作者，工匠只能造出无生气的东西，“上帝的作品被赋有理性、生命和感觉。在所有这些方面，上帝比人更有力，他从无创造出任何他所喜欢的东西”①.

思想发展到认识论阶段，莱布尼茨在考虑逻辑原则时提出了“充足理由律”，用它来解释容许事物有许多偶然性的存在，并相对于用矛盾律来解释事物的必然属性。海德格尔在《逻辑的形而上学基础》一著中认为，“充足理由”实际上讲的是事物从无到有的过程。

“创造”的形而上学色彩开始并不用在艺术上，只是到了文艺复兴时期，随着对艺术认识的提高，艺术家的工作具有了“创造”的意义，得到了神化。著名文论家韦勒克指出：“……任何享有声望的批评家都不曾认为艺术创作本身仅仅是有意识的理性活动过程。‘天才’、‘灵感’、诗人的先知、诗人的疯狂，这些字眼是文艺复兴诗学里的口头禅。”②今天，宗教式微，“创造”这个词已经基本上为艺术产生过程所独用了。

“创造”这个词尽管有不少神秘色彩，但如果正确理解，它确实揭示了艺术生产过程的本质。人的生存是一个生产实践的过程，生产在日常生活中随处可见，如作分类，则可以分为“创造”与“制作”两类。一是以主客合一或促进主客合一为前提的；一是为主客分立或促进这种分立为前提的。马克思在“异化劳动”的理论中讲得很清楚，“异化劳动”使生产出来的对象外于人、压迫人。日常的制作，都属此类。所谓“制作”，是主体为了一个有限的目的，根据一些抽象的原则而做的生产，其产品完全服务于人的目的，是没有自身“存在”的，是形式、材料分离的物品；在这种生产中，主体的劳动是痛

①赵敦华：《基督教哲学1500年》，人民出版社1994年版，第87页。

②雷纳·韦勒克：《近代文学批评史》第1卷，上海译文出版社1987年版，第17页。

苦的，它只是为了达到某种目的的手段，是亟待克服的过程；它对劳动对象，也是视为“材料”而处理的；劳动的结果，也是强化了主体某一方面，使主体的整体有被某种欲望完全颠倒、控制的危险。“制作”的高级形式是技术与工业生产。对于人来说，只有具有了整体的意识，只有在人的素质全面、健康发展的前提下，制作才是有益的。

“创造”与“制作”相反，它是主体为了确证、实现自己的整体而从事的实践，它通过赋予对象的整体性的“存在”而实现这一点。在创造性实践中，劳动就是目的，因为人的整体在自己能力的运用中体会到了自己；劳动的产物是“作品”，它同时体现主体与对象的整体性。

二、什么是艺术家

因为艺术创造过程被赋予独特地位，所以艺术家也常被人们当作超人而崇拜。例如中国唐代诗人李白，人称“诗仙”，李阳冰称赞他“其言多似天仙之辞”；“自三代以来，《风》《骚》之后，驰驱屈宋、鞭挞扬马，千载独步，惟公一人”①。在意大利著名诗人但丁眼中，古罗马的维吉尔也是“仙”，在他的《神曲》中，正是维吉尔引领他畅游地狱与神界。即使艺术家不是“仙”，人们也认为他们具有了神的力量，“江郎才尽”的故事就体现了这种认识。南朝文学家江淹曾写出《恨赋》、《别赋》等千古流传的名篇，但到晚年都写不出好作品了。相传原因是江淹在宣城太守任罢官回家路上，夜梦一个名叫张锦阳的人向他取回以前放在他那儿的锦缎；另一种说法是一个叫郭璞的人向他索回五色笔，从此“江郎才尽”。

当然，神仙之说，多属无稽之谈，不过它反映了人们对艺术家的看法。其实，艺术家之被强调，最根本的原因是他是艺术创造活动的主体，这一点尼采看得很清楚，他说：“‘艺术家’现象还是最易透视的。——由此出发，朝权力的基本本能望去，朝自然的基本本能望去，等等！”② 也就是说，艺术家之为艺术家，最根本的就是他是展示艺术创造活动的窗口。

把握这一点，对理解美学意义上的艺术家，而非传记学意义上的艺术家是非常重要的。艺术家之为艺术家，在于他是艺术活动中的生存。从理论上说，艺术家是个相对概念，它与艺术创造、艺术品等概念是相互关系着的。举例来说，李白之为诗人与李白这个生活在唐代的那个人物在理论上没有关系，“诗人李白”这个美学或文学的名称，只是作为那些伟大诗篇的作者而存在。现

① 《诗人玉屑·谪仙》。

②尼采：《权力意志》，商务印书馆 1991 年版，第 198 页。

代叙述学理论非常强调作品的“叙述者”与“作者”本人的区别，把作者这个自然的实体视为与叙述无关的因素，在某种意义上也是这种观念的体现。从逻辑上说，先有艺术，后有艺术家及其作为创造的活动，艺术家是不能独立、先在地存在的。这个认识与区分，是理论工作所应具有的基本素质。

作这个区分是很必要的，它一方面给“艺术家”概念以理论的奠基，使它成为理论的概念，而非自然的朴素的实体；另一方面，可以澄清很多认识偏误。晚清时有“索隐派”，把《红楼梦》视为历史影射，推测王熙凤是现实中的谁，林黛玉是现实中的某人。这种方法，就是没有认清这种区分。当前有许多年轻人，从喜欢某件艺术品，到喜欢某个艺术家，再到“追星”，对那个某种时候、某种意义上是艺术家的自然人从婚恋到癖好，无不感兴趣。这种转变，无疑偏离了自己喜爱作品的初衷，混淆了上述区别。当然，对这种现象不能简单否定，因为它表征了当代艺术机制的深层变化，艺术在技术与商业的推动下，已不再如前。这个问题，德国思想家本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中作了较深刻的阐述。不过，对此现象与问题，还有待于人们的继续研讨。

第二节　艺术家的基本素质

上一节所述及的那种区别，使我们在讨论艺术家的素质时有了较好的途径。什么是艺术家的素质？那就是那些影响艺术创作、艺术品特征、风格与情感思想倾向的因素。艺术家的素质，不是从对某一自然人那儿玄思出来，而是根据艺术创作与艺术品演绎出来的，它们是艺术创作与作品所以发生与生成的一些必要因素。

那么，艺术家的基本素质具体有哪些呢？这可以从不可变与可变两方面来考虑。不可变的方面指艺术家所拥有的可供艺术创造的纯粹的内在机制；可变的方面指可能影响这个机制运作快慢、偏向的方面。

一、艺术家纯粹的内在生产机制

艺术家纯粹的内在机制指艺术家的艺术创造力，它包括艺术敏感、艺术想象力、艺术技巧等方面。

（一）艺术敏感

艺术敏感指艺术家对于生活的异常的感受力。它分为表层与深层两方面：表层指对作为对象的生活现实的感受力；深层上是对生命的感受力。深层与表层是互相交织、互相交流、互相烘托的，往往是表层的现象触发了深层的生命

感，或者深层的生命感一遇表层现象而倏然迸发。初唐诗人陈子昂少有才志，在长期的宦海生涯中，他与外戚武氏有了冲突，武氏集团首领之一武承嗣常借故打压陈子昂，曾将其下狱。陈子昂 36 岁那年，武氏集团命他随军出征契丹，因受主帅武攸宜排挤，在军中亦郁郁不得志，愁绪萦怀，一筹莫展。一日，路过幽州蓟北楼（幽州台），他登临远眺，彷徨史迹，想起战国时燕昭王与大将乐毅君臣相契，遂使乐毅干出一番伟业的历史，不禁百感交集，向着空旷苍茫的天空与原野，吟出了《登幽州台歌》："前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下！"陈子昂的这次创作，充分反映了艺术家基本素质的综合运作。其中，艺术敏感的作用是相当重要的。幽州台所蕴涵的历史意义及其空旷萧索的大漠的环境，引发了陈子昂的身世之感、生命之悟；反过来，如果没有身世之感、生命之悟的迸发，幽州台的环境与历史意义对作品的启动作用也不能实现。

由于中国美学对天人相感的独特强调，艺术敏感也在中华艺术审美论中有相当独立的位置，这也是不同于西方艺术论一个方面。中国艺术论中，有两个词讲艺术敏感。一是"感"，如《乐记》中说"乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也"。"感物"观由原始世界观发展出来，并主要由儒家学说继承下来，是儒家美学思想的基石之一。另一个词是"兴"。《诗经》有六义：风、雅、颂，赋、比、兴。其中兴是一种艺术形式、一种意象类型，而它根本上源于艺术敏感。孔颖达《毛诗正义》引郑众语注《毛诗大序》说："则兴者，起也；取譬引类，起发己心。"刘勰《文心雕龙 · 比兴》说："起情，故兴体以立。"因为敏感，而"兴"出了"情"，"兴"出了艺术的想象，这个过程，留存在作品中，便成了形式上的"兴"。如《诗经》第一首《关雎》："关关雎鸠，在河之洲；窈窕淑女，君子好逑。"诗人听见雎鸠在河洲上求偶的叫声，想起了自己心爱的女子，不禁吟出心声。此处，"雎鸠"就是"兴象"，而雎鸠与"淑女"的关系就是"兴"。

艺术敏感的特征是启动的突然性。在日常生活中，日常对象的深层意蕴也好，艺术家深层的生命意识也好，都有一个超过日常意义向艺术家展示的过程；由于"存在"、"生存"与"意义"、日常生计之间的非连续性关系，这个过程必然是整体置换的，因而从本质上说是突然的、不可测的。法国作家加缪曾说："荒诞感可以在随便哪条街的拐弯处打在随便哪个人的脸上。"① 而"荒诞感"，就是加缪所宣扬的深层生命意识。艺术敏感的这个特点，常常被人视为"天启"，也常和艺术触发阶段与展开阶段之间常有的"灵感"现象混

①加缪：《局外人 · 鼠疫》，漓江出版社 1990 年版，第 10 页。

用。当然，很大程度上因为这个特性，艺术家被视为迥异于常人而带有超人的色彩。

艺术敏感的功能是，它一方面启动了艺术家的艺术创造，给予艺术家以创造的欲求；同时，也为艺术家的创造准备了丰富的素材，艺术意象往往以触发敏感的对象为基础或中心建立起来，意象的主旨也是由那触发敏感的深层意识逐渐明晰化而成。

艺术敏感从表面上看是被动的，但实质上是主动的，它是艺术家对日常现象深层意味的积极开掘。

（二）艺术想象力

艺术想象力是指艺术家在艺术创造过程中生成艺术意象的能力，这种能力可以产生想象、幻想、联想等活动。

艺术想象力常常被认为是艺术家最重要的能力，也是艺术创造过程中起着最大、最核心作用的能力。而且也正因为这种能力和这种能力伴随的想象过程，使艺术活动被人认为是人性活动精粹，使艺术品被认为是人类产品的精华。为何如此？因为艺术想象力是作为想象力的集中体现来被体认的，而想象力，又常常被认为是人类特有的、而且是基本的能力。

中国最古老的文化典籍《易经》的形态充分体现了想象力在人类体认世界中的作用。《易经》的卦象中有很大成分是象形的，它展示了古代中国人对世界是什么样子、应该是什么样子的看法。这里，需要强调的是，不仅世界在本态上的绚烂多姿、离奇变化要靠想象力的作用，而且，世界的本态如何，也是想象力所创生的。想象力是人能面对世界，让世界以感性的形态展开在人类面前所需要的基本能力。

想象力对世界的创生作用，无论中西，在古代都没有被清楚地认识到，但是，它已被人们强烈地感受到。上述《易经》的例子如此，在另外一些中国人的观念中，也反映了这一点。如刘勰在《文心雕龙》的《原道》篇中说："文之为德者也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺地理之形；此盖道之义也。"自然就是"文"，而这个"文"，在刘勰这里，与由想象生产出来的艺术品之"文"是相同的。又如佛学中认为世界是由以"色蕴"等因素组成的"五蕴"所造成的，哲学家熊十力指出："佛氏便将所谓我与宇宙，加以解析，只是色受等法，互相积聚而已。本无实我，亦无实宇宙，如剥蕉叶，一一剥落，便不见有实物故。"① 在西方古代，如柏拉图著名的世界构造论中，曾认为世界之物都

①熊十力：《佛家名相通释》，中国大百科全书出版社 1985 年版，第 5 页。

是“影像”，是对“理念”的模仿；值得注意的是，他将导致“理念”变为“影像”的原因归结为现实的人性；但是，柏拉图又进一步将“理念”也描述为“形”，这个“形”无论如何纯粹，也是形象，而且，这种作为纯粹形象的“理念”也是人通过“回忆”可以获得的。这种说法，已经暗暗涉及人性基础与构形力的关系，而且这种构形力量有两种倾向——沉沦与上升。

较为明确地在人性论基本框架中谈“想象力”的是德国哲学家康德。他在讲知识的可能性时，曾谈及如要进行判断，即把各种经验材料综合在一起时，人的能力必须有一个使各种材料在其上发生关系的空间平面。这个平面，他称之为“想象力的概观”，也就是说，康德认为想象力是打开一个意识空间供人们认识世界的能力。康德的这种思想，后来为20世纪德国哲学家海德格尔所发挥，他认为想象力正是人性作为“此在”的基本能力，它是人开展自己，从而让“存在”涌现于世界的可能性。萨特进一步发挥这个思路。萨特认为人的本性是“虚无”能力，就是能对象的“自在”进行揭示、赋予形态的能力，而“虚无”，萨特认为最集中体现为人的“想象力”，因为想象力可以凭空创造，它真正地体现了人不同于对象“自在”的一方面，也就是说，萨特认为，想象力就是人性。

这样认识中的想象力，就不仅使想象力成为艺术创造的基础，更使之成为人类生存、世界存在的基础，从而，也赋予艺术创造在人类生存中的深刻意义。

想象力作为人的生存与人的世界的基本构成能力是想象力的第一个义项，也是其深层义项。只有在这个基础上，我们才能谈及想象力另一个义项即日常义项，也就是想象力常被认为是以形象的方式对现象进行变化、组合、模拟、修辞、赋彩的能力。想象力的两个义项其实是想象力的两种模式，后一种模式因为表现明显，所以容易被人体认，而前一种模式因为它的应用是潜在的，故常被人忽略，从而使人们也少见想象力的深层意义，不能准确地把握想象力在人类生存中的位置，也不能把握艺术创造对于生存的意义。其实，想象力的两种义项是一致而相通的，不同只在于其程度和应用层次不同而已。

艺术想象力是想象力的明澈形式、集中形式和最佳自我表达形式。在生活中，在深层意义上的想象力作为人的一种基本生存方式建立着生存与世界。但是，由于种种因素的影响，这种想象力常常隐而不显，被遮蔽、扭曲，甚至磨灭。艺术创造就是要把这些暗淡的基础想象力擦亮，让它以鲜活、饱满的形式显现出来。例如，中国很多很好的诗歌实践证明了这一现象，谢灵运的“池塘生春草，园柳变鸣禽”，李白的“相看两不厌，只有敬亭山”，等等。这些诗歌发掘了一些在生活底层中至为熟悉又至为清新的东西，给人的生命以非常

自然而又非常有力的震撼。其实，清浅碧绿的春草、亲切随和的敬亭山，都是人的生活中可见的东西，绝非要靠所谓瑰丽的想象才能达到。但是，在日常生活中，这些东西，在则在矣，却不是亲切、清新的，它们和诗意的自身有什么区别呢？恐怕最根本是在于它的原初的、鲜活的创生或显现被遮蔽了、暗淡了。禅宗五祖弘忍曾让弟子作偈以表明悟性，神秀作偈曰：“身如菩提树，心如明镜台，时时常拂拭，莫使染尘埃。”这个偈很好地说明上述问题。想象力就如“明镜”，这个生存的明镜是世界构成、创生的所在，然而日常生活中，这面明镜却常常是暗淡的，其所创生、显现的事物也是暗淡无奇的。艺术创造就是对这“明镜”进行“拂拭”，使这种基础想象力明亮起来，对它的活力作一明澈的展示。

另一方面，艺术想象力是想象力的集中展示。在艺术创造中，想象力发挥其作用还表现在以超乎寻常的活动创造出超乎日常的艺术意象，正如陆机《文赋》指出：“精骛八极，心游万仞。……观古今于须臾，抚四海于一瞬。”这种情况是艺术想象力的最常见的表现。此时，想象力的创生能力不再仅仅满足于对现实的构形，而是有了自我直接表达、为创生而创生的意味，也就在这种情况下，想象力的自身特性便直接而充分地表达出来：它的意象凭空创造力、它的超越时空能力、它的整合变化形象能力……这种表达，导致了艺术意象的种种特性。

最后，艺术想象力是想象力的最佳形式。前述艺术想象力是想象力自身创造力的直接、集中形式，但是，这种直接的自我表现并非是无度的，过度的臆想、随意的联想都不是艺术想象。艺术想象根本上是有约束的，也就是为艺术主旨所约束。所以，此时，艺术想象力作为想象力的自我表达不是无度张狂，而是在艺术主旨的控制下生成适度的形态，是想象力自我表达的最佳形式。

上述艺术想象力与一般想象力的关系，决定了艺术想象力对于现实的两种发挥取向：“损”与“益”。一种是“损”，即上述艺术想象力作为想象力的“明澈”形式，想象力最原初、鲜活的活动去除遮蔽的情况下得以揭示出来；一种是“益”，即上述艺术想象力作为想象力的“集中形式”方面，想象力的创生能力得到直接、明确而令人眼花缭乱的表演。

那么，艺术想象力就其自身内涵来说，有什么特性呢？

第一，艺术想象力是一种能生成意象的纯粹感性能力。它是能生成意象的，因而是感性的。这里，我们要注意到，意象不仅仅是视像，听觉、触觉甚至嗅觉等都可生成意象，18 世纪的西方哲学家还提到一种“内感官”，也就是各种外在感觉的内在统一体，它也可生成意象；有时，文字直接作用于内感官而产生特殊的意象。意象的性质可以是多种类、多层次的。

艺术想象力不仅是感性的，它还应是“纯粹”感性的。“感性”这个词可能有多种内涵，人们常常把人身体直接的看、听、触等也作为感性，但这种感性不是艺术想象力的感性，后者不应是直接、局部的，如生物学意义上条件反射性的，而应是“纯粹”的，不涉及对象的功利内涵，不产生具体的欲望，而代之以轻灵飘忽的意象。

第二，艺术想象力是蕴涵时空从而超越时空的。想象常常不拘于自然、对象的时空秩序，这个现象，说明想象力高于时空而非为时空所控，它将时空蕴涵在自身之中，根据自身的需求而应用它。故而可以说，艺术想象力是一种元时空的力量。

第三，艺术想象力有自己的想象逻辑。在艺术想象中，客观对象的秩序等是可以改变的，它可以不服从客观规律，也不服从理智逻辑。它有自身的逻辑，这种逻辑中，情感性多一些，意象自身的亲和力多一些。

（三）艺术技巧

艺术技巧指将意象最终固定并赋予它物态的能力。艺术创造的结果是艺术品，要产生艺术品，应有生产力。生产的能力有二：一是想象力，二是技巧。想象力产生艺术品的意象形态，技巧产生艺术品的物化形态。如果深入考察的话，就可发现，艺术想象力的应用与艺术技巧的应用，甚至不是两分相继的，而是交混应用的。艺术想象常常需要技巧来帮助，想象纵横上下，铺漫无边，意象最终的定型是在技巧应用之时；反过来，艺术技巧应用之时，艺术想象力不是休歇的，它也在应用中，并不断修正自己的应用。对这种混用现象，一可以做上述理解，也可以做另外一种理解，那就是艺术想象力生产出来意象，艺术技巧继而再度改变、修正意象并物态化之。后一种理解可以更合乎理论化一些，因为它把艺术想象力和艺术技巧应用时段分开了。但两种理解在本质上应是一致的。

无论何种理解，有一点可以肯定：艺术技巧是艺术创造力的核心成分。这个认识可以澄清对文艺理解的两个偏差。

第一个偏差是认为艺术技巧与艺术创造无关。意大利美学家克罗齐曾提出美学的“直觉说”，认为艺术品就是直觉，一旦形成直觉，是否将它物态化是无关紧要的。克罗齐的理论有其自身的逻辑，但结论与表述都易产生不当的认识，艺术品绝不是仅仅凭借想象而创造出来的。

第二个偏差是将艺术创造神秘化。前述人们常将艺术创造理解为“创造”，“创造”具有从无到有的飞跃性过程。这种看法固然反映了艺术创造的特性，但过度理解可能将艺术创造神秘化，把艺术家视为点铁成金的仙人，将艺术品视为不可捉摸的神物。西方当代思想如后结构主义就非常反对这种观

念，罗兰·巴尔特曾着力批判这种将产品“神秘”化（他称为“象征”化）的行为，他认为这种观念遍及人类文化的诸多领域，通过这种象征化行为，许多东西都具备了不可解析、不可诘疑的特点，从而导致了极权主义的后果。这些批判是很深刻的。其实，艺术品无论如何特殊，它终究是人类的产品，因而与其他产品有其一致的地方，马克思早就明确指出过这一点。艺术品作为产品，必然要生产，而生产的过程，就蕴涵着艺术品的奥秘。理解了艺术家的生产过程，艺术品就是可以把握的。强调艺术技巧的作用，有助于使艺术品走下神坛，走向日常人生。

强调艺术技巧的作用，在使艺术走出神秘化的同时，也更为深刻地理解着艺术。艺术品的含意是复杂的，这些含意，很大程度上产生于艺术的物态化生产的过程，忽略这个过程，就无法把握艺术品的全部含意——对于有些艺术来说，甚至是最深含意。例如中国的书法，在物态化的下笔之前，很难说艺术意象已形成，艺术主旨已展示其高潮的乐章，相反，书法家下笔之前，常常只具有一个大致的气韵，而下笔之时，所有的意蕴才表达出来、奔涌出来，书写形成的线条，直接就是这种艺术品的本身。也就是说，中国书法不仅表达着由写而形成、而得到表达的意蕴，而且它表达的，更直接是这种写本身，它表达人在书写中的生命状态。这种情况，在中国画的精粹山水画中也存在。山水画的笔墨，很大程度上是通过点来实现的。强调艺术技巧的作用，更能理解艺术创造的实践性，以及它和人类实在的生存的关系。

理解上述问题的基础上，还需解决一个问题是：艺术技巧是否就是艺术家内在素质。它是否仅是外在条件，比如说，艺术技巧是否不用内化在艺术家的生命中、精神里，而是可以写在纸上，要用的时候拿出来按着做就行。

这个问题对于艺术技巧是艺术家的素质这一命题是关键，但在常识中却是很浅显的。对艺术创造稍有了解，就可知道，与机器生产不同，艺术技巧绝非可以用图纸来解决，它需要艺术家日常习练，付出艰苦的努力才能获得。而这种获得，就是深深地烙刻在艺术家的生命里，直接构成艺术家关于艺术创造的生命结构中。《庄子·达生》篇有一个“佝偻承蜩”的故事很好地说明了这一点。孔子见一个佝偻者在抓蝉，一抓一个准，孔子非常奇怪，便请教。佝偻者说：“我有道也。五六月累丸二而不坠，则失者锱铢；累三而不坠，则失者十一；累五而不坠，犹掇之也。”佝偻者抓蝉，身体就宛如一个抓蝉的精密机器，但是要成为这个机器，佝偻者是经过艰苦习练的，正是这种技巧的习练，使自己就成为这个技巧，也就是说，技巧已内化为其身体、其精神，使身体或精神成了这个技巧的机杼。艺术创造，道理是一样的。

二、艺术家的其他素质

如果说艺术敏感、艺术想象力、艺术技巧是艺术家必备的不变的素质，那么，还有一些可变的，即在上述不变素质的基础上，能影响上述素质发挥的素质值得重视。它们就是艺术家的学识、经历、传统、性情等。

（一）学识

尽管在许多人的观念中，艺术创造在本质上与学识无关，但在具体的艺术实践中，作家的学识修养，对他的创作都实际地发生影响。陆机在《文赋》中说到创作过程时，就充分重视学识对肇发创作、提高作品意境的作用，他指出，创作意兴的积聚，须得“伫中区以玄览，颐情志于典坟。……咏世德之骏烈，诵先人之清芬；游文章之林府，嘉丽藻之彬彬”。这些加上平时对自然、生活的感受，才能“慨投篇而援笔，聊宣之乎斯文”。

为什么学识对创作会有影响呢？德国哲学家雅斯贝斯有关“真理”的论述对这个问题应有所启发。雅斯贝斯认为：真正的“真理”是对世界本体的把握，而世界的本体因为它的整体性，是任何时代、任何个人都不可完全把握的；每个人只能在自己有限的时代处境中对真理进行探索，从而产生一些对真理的论述；这些论述本身不是真理，只是真理的一些“样式”；但是，反过来，这也不意味有一个真理本身存在于这个世界的某个角落，可以找得到、说得出，而是，真理本身就存在于无数个对真理的寻求中。① 这其实是指出，任何一种对真理的探索都是有益的，它可以帮助人去感悟真理。这个论述，对我们理解学识与创作的关系有启发，创作其实就是对美的把握。而以往所有的作品，都记录着这种把握，多读优秀的作品，多了解别人的思考，可以帮助自身更好地找到那条通向美的道路。

进一步说，创作需要材料。世界的缤纷，是创作最主要的源泉，而缤纷的世界，是向来如此的存在吗？不是，缤纷的世界是人类的实践创造的，世界中许多曲折幽深的意义，是许多人，包括艺术家在他们的思索、创作中挖掘、标明出来的，所以，创作是站在人类历史中的创作，学识在这个意义上，不仅具有启发作用，甚至有基础意义。中国古代诗歌创作，讲求“典故”，也有讲“以学为诗”的，在很大程度上是出于这个缘故。

（二）经历

中国古人说论文要“知人论世”，阐述的就是时代与经历对创作的影响，这种影响不仅涉及作品的内容，而且涉及作品的形式、风格等。例如诗人杜

①参见雅斯贝斯《生存哲学》“第二讲　真理论”，上海译文出版社 1994 年版。

甫，因为他经历了唐代由盛转衰、安史之乱的颠沛流离生活，他的作品，不仅多写现实人生，而且还形成沉郁痛切的风格，被后人称为“诗史”。

再来看下面两段文字：

> 人之死，骨肉臭腐，蝼蚁之食尔。其贵乎万物者，亦精气也。其精气不夺于物，则蕴而为思虑，发而为事业，著而为文章，昭乎百世之上而仰乎百世之下……可不贵哉！

> 呜呼曼卿！吾不见子久矣，犹能仿佛子之平生。其轩昂磊落、突兀峥嵘而埋藏于地下者，意其不化为朽壤，而为金玉之精。……奈何荒烟野蔓，荆棘纵横，风凄露下，走磷飞萤？……今固如此，更千秋而万岁兮，安知其不穴藏狐貉与鼯鼪？此自古圣贤亦皆然兮，独不见夫累累乎旷野与荒城！

这两段文字同出于一人之手，作者为欧阳修。前者为他青少年的作品《杂谈》中的一段；后者写于 60 岁时，为亡友石曼卿所作之《祭石曼卿文》。这两篇文字，观念不同，前者相信人的精神不灭，后者则无奈岁月无情。随着这种见解的变化，文风也大大不同，前者初学韩愈，文风狷介清癯，后者则吁回绵长，充满沧桑感。欧阳修四岁丧父，家贫，母亲亲自教他读书，他在艰苦的环境下成才，少有大志，所作之文，自然铿锵有声。经历了宦海沉浮、浊世浮华之后，欧阳修的人生体悟大为深化，不仅一扫少年狷介孤傲之气，也写出过“尊前拟把归期说，未语春容失惨咽。人生自是有情痴，此恨不关风与月”这样细语婉转的作品，至老时，对人生的感悟已与少年时迥然不同，细观《祭石曼卿文》，沧桑宽厚之情跃然纸上。尤其值得注意的是，欧阳修的文章风格也起了很大变化，在吁回绵长、殷勤沉郁中时出风流，形成了独特的古文风格。在这么一种形式变化之中，欧阳修的人生经历、人生体会及其生命状态，得到清晰的呈现。

（三）传统

传统指的是作家将自己的创作自觉地与之衔接、保持内在关系的特定历史背景。中国古代文论特别讲究“统”，喜辨文风、文体之源流。例如班固在《离骚序》中就说屈原“其文弘博丽雅，为辞赋宗”，即说屈原的风格，承续了《诗经》以来正宗的辞赋传统。朱自清曾指出过中国文学讲“正变”的特点，他说：“‘正变’原只论‘风雅正变’，后来却与‘文变’说联合起来，

论到诗文体的正变，这其实是我们固有‘文学史’的意念。”① 中国古人很自觉地追随他所体认的正确的文学传统，将自己创作的主题、风格与它相统一，认为只有这样的作品，才是好作品。

讲“正变”，固然是中国文论的一大特色，在西方，这种观念及它对作家创作影响的认识，也是受重视的。著名作家 T. S. 艾略特有一篇著名的论文《传统与个人的关系》对此曾作出深刻的阐述，他认为，诗人创作必须面对传统，要将自己与传统结合起来，使过去的诗歌成为他个性的一部分，同时，也应用自己的创作来修改传统。美国文论家哈罗德 · 布鲁姆曾就传统与个人创作的关系做过专门研究，写出过《影响的焦虑》、《误读图示》等著作，记述作家创作是一种对传统的复杂关系。

（四）性 情

作家个性不同，自然会使其敏感、想象力等的发挥取向发生变化。精神分析学兴起之后，作家与精神病的关系曾成为一个热门的话题，作家的精神结构、个性特点一时成为其创作的主要原因。这个现象，体现了人们对性情作为创作主体素质的体认。

这个问题，可以在下面例子中得到体现，李清照的《乌江》：“生当作人杰，死亦为鬼雄。至今思项羽，不肯过江东。”杜牧的《题乌江亭》：“胜败兵家事不期，包羞忍耻是男儿。江东弟子多才俊，卷土重来未可知。”两首诗，反映了两个作者不同的性情，李清照的刚烈，杜牧多少有一些的浮滑无赖，恰成鲜明的对比。

影响艺术家创作的因素有很多，文艺理论史上对其多有论述，对这个大问题，需要人们不断去开拓，去辨别。

第三节　艺术创造的过程

清代画家郑板桥对自己创作过程有这样一段描述：“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影霜气皆浮动于疏枝密枝之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并非眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。”② 这段描述，非常生动、细致而又深刻地展示了艺术的创造过程。确实，艺术创造经历了触发、孕育与生产三个阶段，先是“勃勃有画意”，进而有“胸中之竹”，继而有“手中之竹”，作品因此而诞生。上一节讲到艺术家

①朱自清：《诗言志辨》，华东师范大学出版社 1996 年版，第 5 页。

②《郑板桥全集》，上海古籍出版社 1979 年版，第 154 页。

主体素质主要有三：艺术敏感、想象力、技巧，也正是对应于艺术创造过程的三个层次而明晰、确立起来的。

一、触发阶段

触发阶段是艺术创造的开始阶段。触发阶段的本质是主体意识和客观世界的互相感发。

艺术创造是人的生存行为，进而是人的社会性生存行为。人的生存行为不是无源之水、无本之木，它总是存在于主体和客体之间的关系中。这个主体和客体，不是纯自然的个人和对象，双方都是社会性的，它们的关系是社会性的实践关系，艺术创造也如是。

但不是所有的社会性实践都会产生或成为艺术创造过程。日常实践，常常表现为两种模式，一种是知性的，一种是伦理性的。主体与客体发生逻辑或价值的关系，而艺术创造过程，是审美的实践，主体与客体的关系应是“感性”的、整体性的，这种关系，常常表现为对日常实践的超越，表现一种独特的主体与客体的关系。艺术创造的触发阶段，就是主体与客体一种独特的相遇，《庄子》著名的“庖丁解牛”的故事中庖丁这样描述自己的状态：“臣以神遇而不以目视”，其中的“神遇”，这个“神”不是抽象的精神，而是自然、社会中美的精华与主体感性整体中的灵犀的相遇。当然，对这种相遇，中国古代有更为专门的名称，那就是中国“诗教”最为核心的质素之一：“感”。

“感物”说是中国古代诗学中最基本的艺术创作触发论，也是最正统的儒家文艺思想的基石之一，从《诗经》的解说开始，在中国古代文艺观中形成了一个强大的传统。《乐记·乐本篇》说：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”

中国的“感物”说，相当准确地把握了触发阶段的特点，它不仅强调了主客体的交互作用，而且还指明了这种作用的性质：“感”，指明了这种性质的超越性。不过，如不仔细考察，容易忽略此处性质的超越性。其实，“物感”说是建立在中国古代的“气”本原说之上的。钟嵘在《诗品序》中说：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。”也就是说，人物之感，在于气一贯的联系。刘勰说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”①这种气一贯的联系，就是“自然”一种内在的韵律和和谐。

既然这种“感”是超越性的，而人又生活在日常状态中，故而，要获得这种“感”，就需要条件。艺术创造的触发，始终是一种酝酿中的触发，艺术

①刘勰：《文心雕龙·明诗》。

家应具有较好的艺术敏感，并且，必须有较好的精神状态，能具备超越日常逻辑知性的精神空间，有被触发的可能性。前述陈子昂作《登幽州台歌》，正是因为他长期的郁郁不得志，不得志的郁郁，其实创造了一种对日常精神空间脱离的空间，一种逐渐集聚着创作欲望的空间，这种主体状态，一旦与符合条件的处境相遇，就会迸发出火花，触发创作过程。

从触发到创作的全面展开，有时有一个过程，有时同时进入第二阶段。但无论如何，在第二阶段开始之前，总是有一个准备阶段，包括触发前和触发后的状态，对于这段过程的所需的主体条件，中国古代文论有一种看法，叫"养气"，如《文心雕龙》就专有《养气》一章，要求"元神宜保，素气资养"。固然，《文心雕龙》的"养气"观主要指生理、心理的调养，但是，总的看来，中国古代的"养气"观主要还是指超越性精神空间的准备，指学识、性情、志向等，这一传统是孟子"吾善养吾浩然之气"开始的。对于前展开阶段的主体状态，中国古代文论也有一种看法，叫做"虚静"，即对精神集中，从而达到超越日常状态的要求，陆机说："其始也，皆收视反听。"① 刘勰说："贵在虚静。"② 当然，"虚静"也应包括别的含义，如精神放松。书法家蔡邕说："书者，散也，欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之，若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。"

艺术创造的触发，使主体的艺术敏感力被激发起来，而这种激发，不是被动的接受，更是主动的赋予，也就是说，主体积聚的欲望渐渐或倏然铺展开来，浸染触发之事物，改变这些事物的形态，使蕴藏在事物中的触发要素更加鲜明，并旁及它物，将所有有关的事物调动起来。所以，艺术的触发的作用，不仅启动着艺术创造的展开，而且还为创造性展开准备了丰富的素材。

二、展开阶段

艺术创造的展开阶段，是艺术想象力充分发挥作用的阶段，其主要内容是，在一定主旨的主导下，对艺术意象进行孕育和创造。其本质是，一方面主体的本质力量，即由创造欲望、特定的创作倾向所凝聚的主体本质力量，获得对象化的表达，形成意象；另一方面，对象与自然的本性，也被人从创作倾向的角度加以发掘、表达，实现了"人化"或"主体化"，两方面的结合，最终达到了主客体合一的审美状态。

中国古代文艺论述对主体的创作能力方面少有论述，这和中国古代思想的

①陆机：《文赋》。
②刘勰：《文心雕龙·神思》。

特质有关。因为主体的能力，往往要在一种讲求“形式”的哲学范式或认识论哲学范式中才会得到重视，因而，西方的形而上学和近代哲学对这方面论述较多。但反过来，中国古代文艺论述对艺术的创作状态却有非常丰富精彩的论说，这种论说，对艺术创作的展开阶段最为集中，而这些论说最典型的是两个文献：陆机的《文赋》和刘勰的《文心雕龙·神思》，其中“神思”一词，已基本上成为中国古代文论对艺术创造的展开阶段甚或整个艺术创造阶段的代称。考察这些论说，可以对艺术创造的展开阶段的形态特征、性质等方面有一充分的了解。

在触发阶段与展开阶段之间常常有一道“门槛”，那就是“兴”，有时人们会把“兴”解说为“灵感”。艺术创作得到触动开始后，有时要经过一个继续寻找和酝酿的时期，虽然创作意向有了，但这个意向该怎么表达，该怎么铺展，还需要有一个出路。经过一段非知性所控的寻找和酝酿，触发期达到高潮，“兴”发生了，灵感闪现了，艺术想象就同时潮水般地铺展开来。这种现象，陆机很形象地称为“开塞”。《文赋》说：“若夫应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止，藏若景灭，行犹响起。方天机之骏利，夫何纷而不理？……故时抚空怀而自惋，吾未识夫开塞之所由也。”在西方，思想家对这一现象也多有领会，最典型的是柏拉图，他在《伊安篇》中阐述了他的灵感说，认为这种现象是由于神灵的凭附而导致的一种非理性的迷狂。古罗马的朗吉弩斯也在其名作《论崇高》中把创作的源泉归结为神赐的神秘灵感。“兴”和“灵感”确实有些神秘，因为它倏若闪电，不可预测，也不可控制。有时不经意间它突然降临，使“感”即是“兴”，霎然开始艺术创造的展开，有时要经过苦苦的思索，方可开启想象的大门。但是，它们又不神秘。它们的出现，实质上是艺术家主体精神经过自觉不自觉地酝酿下的灵机勃发，它们的不可预测与不可控制，实因为它们来自对知性日常意识的超越。

“兴”之发生启动了艺术想象，艺术想象的内涵首先是在超越于知性、日常空间之外的空间中的想象。在论说“兴”或“灵感”时，人们都会以“神附”或得自“天机”来描述它，这些描述，其实是对这另一种空间的感悟。“兴”的发生，彻底把主体转入、带到了超越性、整体性的审美状态中，实现了一种“飞跃”，在这种新的状态中，精神到了解放，艺术想象充分活跃起来。关于这种想象状态，陆机描述道：“其致也，情曈昽而弥鲜，物昭晣而互进，倾群言之沥液，漱六艺之芳润，浮天渊以安流，濯下泉而潜浸。……收百世之阙文，采千载之遗韵，谢朝华于已披，启夕秀于未振，观古今于须臾，

抚四海于一瞬。"[①] 而刘勰是这样描述的："文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里。""故思理为妙，神与物游。""夫神思方远，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形，登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。"[②] 这些描述，充分揭示了艺术创造中想象展开的其他内涵，即艺术想象第二个内涵是精神的超时空、超逻辑的充分扩展与运动，无论古今四海，意到之处，想象亦到。艺术想象的第三个内涵是意象性的，即"神与物游"。艺术想象始终是意象的运动、意象的狂欢，想象力总是借意象来显现自身，当然，这"意象"，未必仅限于视觉形象。第四，艺术想象是有控制，有自身逻辑的。艺术创造中的想象，是出于某种创造动机的想象，这种动机，由触发而起，由灵感而渐明，然而，却始终不是一种抽象的"主题"，而是包孕情感的"主旨"，它是存在于想象中、体现于意象及其间关系上的。这个主旨动机，不断启发出新的意象、凝聚着意象，同时，也正是这个主旨动机，在最终形成艺术意象的同时，也促使意象托举出比自身更高一点、更多一点的东西，那就是"意境"。正是由于动机的控制，艺术想象不仅仅是"象"，而且有"神"，有其自身的发生、运动、关系的规律。在很多情况下，这个自身逻辑，表现为情感逻辑，因为艺术创造，始终伴随、依托着强烈的情感，情感在某种意义上代表、体现了艺术创造主体的运动。最后，艺术想象不仅启动想象，更重要的是对意象进行构形、关系，形成艺术活动要表达的最终意象，所谓"情曈昽而弥鲜，物昭晰而互进"，在纷繁复杂的意象活动中，一个整体的、有代表性的意象脱胎而出，形成对艺术创造活动也即艺术家审美状态的有形表达。当然，在大多数情况下，这个艺术意象还是初步的，它需要在艺术品的物化生产中得到进一步成形或修正。

三、生产阶段

生产阶段指的是艺术家将展开阶段获得的初步意象加以物态化或物化表达，也就是说，应用艺术技巧将意象与形式符号或物质材料结合起来，最终形成艺术品。艺术品的生产是艺术创造过程的完成，同时，在某种意义上，它是艺术创造自身的超越，因为艺术生产增加了超越艺术精神想象的技巧与形式质料，它的结果必然独立于艺术创造。

（一）充分重视生产阶段

我们要充分重视生产阶段，而且要重视将生产阶段理解为一种带有技术性

①陆机：《文赋》。
②刘勰：《文心雕龙·神思》。

的物品制作过程。这种重视，基于对艺术存在实情的充分认识。

在上一节乃至本书的“导论”中曾阐述过，在人类艺术史上，有一种忽略艺术品实体形态的倾向，也有一种将艺术神秘化的倾向，这种倾向与美学史上某一种理论范式逐步将艺术纯粹化、分离于“技艺”的过程有关。当然，这些倾向固然有助于理解艺术的超越性和独特的精神特征，但如过度偏执，就不能真正地把握艺术的存在。

首先，这种倾向的极端化不符合艺术创造的实情。艺术创造尽管在本质上是精神性的，但在形态上不是全然精神性的。无数艺术创造实例表明，艺术创造中意象的最终完成，往往是有待于艺术品实体的最终完成，有些艺术门类，如中国书法，其审美质素更是本质上依赖于艺术的实体性生产，离开了物态化或物化的书写过程和线条，根本谈不上有艺术意象。

第二，这种倾向的极端化不符合艺术存在流程的实情。艺术的存在，在创造→艺术品→接受的动态流程中，其中，艺术品绝不同于艺术家精神中的艺术意象，正是它，不仅储存着艺术家的艺术意象，而且由于它的物性，更丰富了艺术家的艺术意象。作为艺术现实生命一部分的艺术接受始终是面对艺术品的，而非是面对艺术家的，艺术品在接受者面前，不是仅仅展示艺术家的意象，而是更多的意蕴，正是这些意蕴，打开了接受者的解读空间，建立了艺术更丰富的存在。如果没有不同于或独立于艺术创造的艺术品，则艺术接受只能是对“作者意图”的解读与复制，没有存在价值。而独立于艺术创造的艺术品，又有赖于艺术生产这一艺术创造的最终阶段对自身的超越行为。

第三，这种倾向的极端化不符合艺术存在的现实社会处境。现实社会文化的发展，使艺术品作为一种产品的特征逐步明晰起来。现代的艺术有许多不同于古典或浪漫主义时代艺术的特征，如它的可复制性、它的商品性，这些新特征，切切实实地反过来影响了艺术创造的内涵；而且这种影响，不一定完全是负面的、破坏性的，在某种意义上，它们昭示了艺术存在的社会实践本质，昭示了艺术创造的实情，帮助我们了解艺术创造的奥秘，有助我们发展新艺术、形成新的艺术观念。此外，现代社会中，艺术存在的方式更加复杂了，艺术呈现出一种扩散性和消解性，许多东西，如工业产品、广告等原来根本不可能与艺术沾边的东西，也在某些程度上分享了人类的审美欲望，或者直接进入艺术领域，为艺术家所借用，赋予艺术新的内涵。这些新情况，如不结合艺术生产来思考，是很难理解的。

总之，艺术生产有其独立、独特的价值，正如郑板桥说，“眼中之竹”、“胸中之竹”与“手中之竹”是不同的（如果结合艺术存在的整体流程来看，“观者之竹”又是另一个不同要素），如不能把握这一环节，对艺术创造的注

解是有本质缺陷的。

（二）艺术生产的技与道

艺术的物态化、物化生产，是艺术家对“胸中之竹”的实体性赋形，它必须是应用艺术技巧将艺术意象与形式质料联结起来的过程。所以，“技”是生产中的核心要素。

分析艺术技巧的应用，就可以发现“技巧”在应用中受到三方面的控制。一是受到艺术家精神世界的控制，艺术家的精神世界，包括两方面内容：艺术意象与艺术主旨，技巧要传达出意象、表达出主旨。二是要符合各艺术门类的特殊规律，不同的艺术门类有不同的形态、不同的规律，自然有不同的技巧。三是要符合对象质料的特性。这一点与第二点密切相关。

如果技巧的应用符合上述三方面的条件，艺术生产就能充分实现，如果不能或只符合一部分，则艺术技巧就要么不成为技巧，要么沦为仅仅是技巧，使艺术生产遭致失败。其中，第一方面的条件尤其值得重视。由于艺术创造最终目的是表现、表达艺术意象和主旨。而艺术意象与主旨又不同于抽象的规则、原理，它生产于特定个人的精神世界和特定情境，具有充分、强烈的当下性，极其鲜明地体现了生命状态，因而它的表现与表达有独特的要求，并因此造成了艺术生产的独特性。

艺术生产的独特性就是技巧的应用完全符合三方面条件，尤其是能完满地传达出艺术家蕴涵、寄托在艺术意象和主旨上的当下生命状态。这种独特性要求艺术家在将艺术技巧发挥到极致时，完全投入、融合到技巧中去，使技巧不再成为技巧，使“有技”臻至“无技”，此时，艺术的技巧就表现为“道”，表现为主体的生命状态通达到实体世界不偏不离、无遮无碍的“道”。《庄子》讲的两个著名的故事：“佝偻承蜩”与“庖丁解牛”，就着重展示了“技”与“道”的这种关系，中国艺术中讲的“心手相应”，也指的是这种关系。

艺术生产的合“道”，完全传达了艺术主旨，也完全表达了艺术家的生命状态；反过来，艺术主旨与艺术家的生命状态也借生产之“道”而呈现。所以，生产之“道”与艺术主旨、生命状态一起，为艺术意境的产生贡献了力量。

（三）艺术品的技巧美、形式美与质料美

也正是艺术生产中艺术技巧应用的各种关系，产生了艺术品的技巧美、形式美与质料美。

技巧美产生于技巧进至“道”的运动。在符合“道”的状态中，艺术技巧的应用得到了充分的解放，技巧与主体合而为一，技巧不再受主体的“牵制”，因而具有自由地展示自身的可能，在这种自由地展示中，技巧自身抑扬

顿挫、挥洒自如，使自身的表达就是主体主旨与生命状态的表达，使艺术品表达艺术主旨、意象、生命状态的形态，也成为自身生命的表达形态，在这种情况下，就产生“技巧美”，它使人在追摹艺术品得以实现的技巧应用时获得一种难言的美感。

技巧的应用是无形的，但它却留下有形的痕迹，这些痕迹，记载着技巧应用轨迹，记载着艺术家在技巧应用中的生命张扬，这些痕迹，同时形成艺术品的形式，体现出艺术品质料的特质，三种因素，共同形成作品的“形式美”。

材质也有独立的美，海德格尔在其名作《艺术作品的本源》中曾阐述道，一件好的艺术品，不仅能建立艺术家心中的真理，展示艺术家的生存世界，它同时也因此使质料得到最好的应用，发挥出其最强、最本质的特性，因而也使质料获得了自身。获得了自身的质料，即展现出其自身特性的魅力，形成“质料美”，看古希腊的神殿，可以见到那石柱挺立千载、经历风吹雨打而透出的石头的庄严；读六朝的骈文，可以体味到中国语言文字的琤琮声响、蕴藉风流。在这样的艺术欣赏中，你能不体味到世界中万事万物的美吗？

“技巧美”、“形式美”、“质料美”，充分揭示了艺术技巧、艺术形式、甚至艺术质料也能创造独立的美感，证明了艺术生产的独立性和价值，展示了艺术创造中审美要素的丰富性。

第三章 艺术作品

在探讨了艺术创作的基本规律之后，我们还需要分析作为艺术存在流程第二个环节的艺术作品的基本特征。艺术作品一方面是艺术创作活动的终点、成果与超越，另一方面又是艺术鉴赏活动的起点与基础，因此，在完整的艺术活动中，艺术作品处于中介和桥梁的位置。从某种意义上来说，艺术家和读者或观众正是通过艺术作品而建立起了相互间的交流关系。因此，有关艺术作品的研究始终是美学和艺术理论的一个重要方面，尤其是20世纪20年代俄国形式主义、40年代英美新批评、60年代结构主义等文艺美学流派对艺术品进行了集中研究、论述，取得了很大成果。值得注意的是，上述流派是站在作品本位上思考作品的，这与站在其他环节本位上对作品的研究有着不同的意义，作品本位上的研究强调作品的自律性、封闭性，其他环节本位上的研究则强调作品的他律性、开放性。这些研究成果，对作品的整体性理解都是必要的。但是只有综合不同的视角，对艺术品的研究才是完整的。

还要注意的是，迄今为止，人们对于艺术作品的研究存在着一个明显的缺陷，即总是把目光集中在一种或几种艺术作品上，而不能把各种艺术作品作为一个整体来加以观照。比如人们常常分门别类地总结出文学、音乐、绘画、建筑、雕塑等艺术作品的结构特征，却很少考虑这些艺术品之间的共同规律。而各种艺术形态学的研究虽然也都有着自己的理论框架和体系，却又常常缺乏对于艺术活动的一般规律的研究，从而导致了一般美学理论与艺术作品的微观分析之间的脱节。为此，我们将首先分析艺术作品的一般层次结构，在此基础上进一步探讨艺术作品的风格和形态问题。

第一节 艺术作品的层次结构

在传统的美学理论中，对于艺术作品结构的分析一般是从两种角度出发的。第一种角度是质料与形式的关系。有的美学家根据亚里士多德的四因说，认为任何事物的产生和存在都经历了一个由质料到形式的过程，也就是说，只有当材料被赋予一定的结构特征之后，它才能转化为一定的事物。因此，在分析艺术作品的结构时，就必须首先确定作品所包含的中性的材料或质料，然后再来分析艺术家在加工材料时所依据的手法和技巧。这种做法的典型代表是

20世纪的俄国形式主义理论，此外，英美新批评、结构主义美学以及符号学美学等流派也采取了相近的立场。第二种角度则是内容与形式的关系。这种观点是依据黑格尔的逻辑学思想，认为材料或质料只是艺术创作的最初依据，而不是作品的真正构成部分。就已经完成了的作品来说，质料必然已经转化成了内容，而这样的内容已经是质料与形式相结合的产物了。因此黑格尔说："内容所以成为内容是由于它包括有成熟的形式在内"①。这样一来，作品的形式就是为表现一定的内容服务的，因而并不具有真正的独立性。这种观点的代表是近代的传记式批评和社会学批评，此外，传统的马克思主义美学也基本上采用了这一立场。

表面看来，这两种观点的差别是由各自的出发点或角度所造成的。前者显然是着眼于艺术作品的产生过程，因此是一种动态的研究。而后者则着眼于已经完成的艺术作品，因此是一种静态的考察。但实际上，这种出发点的选择根本上是由其基本的哲学和美学观念所造成的。从时间上来看，第二种观点是近代哲学和美学的产物，其依据是把艺术看作是对社会生活的反映，因而是一种认识论的文艺观。事实上，这种观点也隐含着对于艺术创作动态过程的考察，只是它强调处于创作过程终点的艺术作品，要求其内容与社会生活相一致。而第一种观点是作品本位的观点，恰恰是出于对前一种观点的反拨才提出来的。在这种观点看来，反映论的文艺观和社会学的研究视角都是一种形而上学的观点，即都要追究艺术作品与社会生活或者世界的关系问题。而在他们看来，艺术作品具有自己的独立存在，因此应该彻底切断作品与生活之间的联系，直接从作品出发来分析其内在的结构。正如俄国形式主义的代表人物什克洛夫斯基所说的："艺术永远是独立于生活的，它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。"② 这样，形式就成了艺术作品的本体。这两种看法显然各有利弊。第二种观点容易把形式与内容割裂开来，在形式之外寻找内容，从而把非艺术的情感、心理、生活、世界当作是艺术作品的内容，并且忽视艺术作品的独立性。而第一种观点也具有显而易见的片面性，容易导致把艺术作品当成完全封闭的世界。可以想见，艺术一旦被切断了与现实人生的血肉联系，其生命力必然会迅速萎缩和衰竭。

我们认为，艺术作品作为艺术家审美活动的产物，必然要以一定的物质媒介和审美意象，来表达艺术家在自己的人生实践中所体验和把握到的人生价值和意义。因此，我们既不能像形式主义者那样切断艺术作品与现实人生的联

①黑格尔：《小逻辑》，商务印书馆1981年版，第279页。
②什克洛夫斯基：《文艺散论·沉思与分析》，莫斯科1961年版，第6页。

系，也不能像传统的社会学研究那样把作品与现实的关系等同于一种认识活动，而应该从本体论的角度把作品与艺术家的人生实践联系起来。这样，作品所表达的内容就不至于和现实生活混同起来，因为它不是对于现实生活的再现，而是源于艺术家的实践与创造。同时，这种意义又必然是通过作品中的艺术形象和审美意境表达出来的，而这些意义和形象又必须借助于一定的艺术语言和物质材料才能够存在。基于以上理解，我们把艺术作品的结构划分为以下四个方面。

一、物质材料层

这一层指艺术作品赖以在现实中存在的物质实体和媒介，如大理石、画布、颜料、纸张、舞台、银幕、胶卷和录像带等。我们之所以把这些因素也看作是艺术作品的一个结构层面，是因为艺术作品也是由各种物质材料来构成的。克罗齐曾经认为，艺术乃是人的心灵活动的表现，它在人们内心就完成了，并不需要外在媒介的传达。用他的话来说，“审美的事实在对诸印象做表现的加工之中就完成了。我们在心中做成了文章，明确地构思了一个形状或雕塑，或是找到一个乐曲的时候，表现品就已经产生而且完成了，此外并不需要什么”[①]。在他看来，所谓文字、声音、颜色、线条等物质因素只是“备忘的工具”或“帮助艺术再造的工具”而已，因为心灵的活动如果不用备忘的工具将其保存起来，就会被遗忘掉，因此这些备忘的工具只是帮助艺术家回想起自己的审美经验，以及供读者以后可以反复欣赏作品的物理刺激物而已。这种看法实际上是非常片面的。这是因为，物质材料不仅是艺术作品在时空之中存在所必不可少的中介和载体，而且也是艺术作品生产过程的重要环节。事实上，艺术作品的创作并不仅仅是一种心灵或意识活动，而同时是一种实践活动。正如黑格尔所说的：“艺术家的这种构造形象的能力不仅是一种认识性的想象力、幻想力和感觉力，而且是一种实践性的感觉力，即实际完成作品的能力。”[②] 因此，为了顺利地完成艺术创作的任务，艺术家还必须具有一种通过一定的物质材料把审美意象传达出来的能力。所谓“有道无艺，则物虽形于心，不能形于手”，便是表明物质材料对于艺术作品的完成所具有的重要作用。除此之外，物质材料对有些门类的艺术作品来说，不仅是传达审美意象的媒介和载体，而且本身就是艺术作品审美价值的重要组成部分。这些材料在创作中不是被消耗了，而是使其存在变得更加突出。比如石头在被艺术家加以表

①克罗齐：《美学原理·美学纲要》，外国文学出版社 1983 年版，第 59 页。
②黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 363 页。

现之后，其本身的特征就变得更加醒目和显豁了。一个艺术家如果选择大理石作为自己的雕塑或建筑材料，必然会有意识地通过艺术加工来突出其石质的坚硬与光滑；而当园艺家们在庭园之中布置一座假山的时候，必然会去选择太湖石，而且石质越是多孔和疏松，就越符合创作的要求。这表明，在许多情况下，艺术家对物质材料的选择直接关系到作品的审美特征。比如维纳斯的雕像如果不用大理石而用钢铁来完成，其审美效果显然要大打折扣。反过来，艾菲尔铁塔则必须以钢铁为原料，不仅因为运用石料难以完成如此大规模的作品，而且因为这部作品本身就是为了展示现代工业的巨大威力。中国传统的泼墨山水，如果不是用宣纸而用别的纸张，就不可能造成那种酣畅淋漓的艺术效果，即使同是使用宣纸，还有生宣熟宣之分。清代画论家戴熙指出："古人书画多用熟纸。今人以用生纸为能，失合古意矣。"① 前人所谓"粗绢恶扇，败人意兴"之说，是有道理的。最后，不同的艺术门类必然会对艺术媒介提出各自特定的要求，因此艺术家也必须对自己所需要的材料的性能与特征了然于胸，才能顺利地完成艺术创作的使命。如果我们把大理石交给一位舞蹈家，他大概会莫名其妙；而如果把一双舞鞋送给一位作家，他也会不知所措。这就是说，物质材料在某种程度上标明了各门艺术之间的界限。

二、符号形式层

各种艺术都有自己指向意象世界的独特的符号形式，如色彩、线条、形体、音符、旋律、词语等，他们构成了艺术作品的第二层次。符号层的存在又可以划分为两个方面。瑞士语言学家索绪尔认为，任何语言符号都包括能指和所指两个方面，其中能指是指语词的音响形象，所指则是语词所表达的概念和意义。② 20 世纪符号学的发展表明，能指与所指是一切符号形式都具有的两个方面。因此，符号形式是介乎于物质实体与思想意识之间的一种过渡性的存在方式。英伽登曾经把文学作品的结构划分为四个层面：字音以及高一级的音响组合、意义单元、多重图式化方面、再现客体。③ 英伽登之所以要把文学语言的字音与意义看作两个不同的方面，是因为他从现象学的立场出发，把字音或者说艺术家与读者的发音活动看作是意识的意向活动，而意义则是这种活动所指向的意向对象或客体。而从符号学的角度来看，它们实际上分别对应着符号的能指与所指，因此在艺术作品的结构中可以合成一个方面。不过，英伽登强

①《中国画论类编》（下），中国古典艺术出版社 1957 年版，第 993 页。
②参见索绪尔《普通语言学教程》，商务印书馆 1996 年版，第 102 页。
③参见英伽登《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司 1988 年版，第 10 页。

调艺术语言所指向的是一种意向客体，而不是实际存在的事物，这一点仍是十分重要和关键的。传统的艺术理论之所以常常把艺术与现实混同起来，就是因为把意向客体当成了一种实在对象。英伽登认为，艺术作品的语言实际上只是一种“准陈述”，因为它所表述的意义和事件并不一定是客观存在的，而可能是艺术家想象和虚构的。即使有些事件具有某些现实的影子，也必然经过了艺术家的改造和加工。因此，判断艺术作品的语言是否有意义，不是看它与真实世界是否相符合，而是看它与作品所虚构的世界是否一致。也正是由于艺术的语言与符号可以使作品由实在世界进入意向世界，它才能成为艺术作品结构中一个必不可少的层面。

艺术作品的符号形式常常具有自己相对独立的审美价值。克莱夫·贝尔认为，艺术作品之所以能够激起我们的审美情感，就是因为作品具有一种“有意味的形式”。在他看来，审美情感只同艺术品的纯形式相对应，因为只有纯形式才能唤起真正的审美情感。他认为，各类视觉艺术作品就是“线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系，激起我们的审美情感”①。贝尔的观点具有明显的形式主义色彩，不过，他也从一个侧面指出了艺术作品的形式所具有的审美价值。艺术家常常对作品的形式精雕细琢，反复修改，除了更准确地表情达意之外，也是为了增强形式本身所具有的美感。中国古代的诗人讲究炼字，不仅追求语词的视觉效果（如“春风又绿江南岸”），而且追求其听觉上的美感，如贾岛和韩愈的“推”、“敲”之辨（“鸟宿池边树，僧敲月下门”）。至于诗词格律的审美效果更是为历代的诗人、词家所重视。被后人誉为七律压卷之作的杜甫的《登高》，仅从其符号形式来看，其格律谨严，字句工整，就具有不可替代的审美效果。该诗云：“风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。万里悲秋常做客，百年多病独登台。艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新停浊酒杯。”此诗从头至尾，四联均是对仗，读起来音律和谐悦耳。沈德潜评此诗云：“八句皆对，起二句对举之中，仍复用韵，格奇而变”，确是定评。

不过，符号形式在艺术作品中的根本功能仍在于指向和构成艺术形象和审美意境。因此，如果这一层面的特征显得过分突出，有时反而会妨碍作品的艺术价值。著名雕塑家罗丹的巴尔扎克像完成之后，起初得到了人们的一致好评。但罗丹发现人们的目光都不约而同地集中在雕像的一只手上，因为这只手雕得实在太精彩、太传神了。于是罗丹毫不犹豫地斩掉了这只手，因为它妨碍了作品的整体效果。这表明艺术家对于艺术形式的追求归根到底是服从于其创

① 克莱夫·贝尔：《艺术》，伦敦1928年版，第8页。

作的最终目的的。只有当形式的特征与作品的内在意蕴契合无间的时候，其审美价值才能得到承认。在这个意义上，艺术形式的最高境界恰恰是让人无法觉察到其存在。

三、意象世界层

所谓意象世界层是指建立在前两个层面基础上的、非现实的、展现人类审美经验的、能转化为被感性把握的、富有意味的表象世界。可以说，这是艺术作品的核心层次。

物质材料层仅仅是艺术品在物理时空中的存在形态，符号形式层则是艺术品由物理时空向心理时空转化的过渡层次。但艺术品的精华显然不在这两个层次之中，它有着自己独特的中心——审美意象。这种审美意象虽然以物质材料为基础，以符号形式为指示，但它却是艺术品的一个更高级、更内在的层次。艺术意象从物理时空向心理时空跨越的结构是艺术品的纯精神存在。意象并不一定直接呈现于符号形式层，它往往要借助于符号形式的指示，在鉴赏者心中形成鲜明生动的形象。所以准确地说，意象世界只潜在地存在于形式符号层中，而现实地生成于接受者鉴赏时的心理活动中。这意象也就是鉴赏中生成的审美对象。这是纯然精神性的、超越物理时空的。譬如卢浮宫收藏的断臂维纳斯雕像，就物理时空而言，其鼻梁上有一块污迹，胸脯上有许多孔穴和斑点，手臂也残缺不全。然而在实际的鉴赏活动中，这些物理上的“缺陷”往往会被人们忽略，其物质材料和符号形式一旦把人们引入审美的世界之后，完美的审美意象似乎就把这些瑕疵全部克服了。萨特甚至由此认为，“艺术作品是一种非现实”①。他认为，艺术作品只是看上去是一种物质的东西，实际上这种物质材料时时受到非现实的审美对象的支配。画布上的颜料及其颗粒尽管也有某种审美效果，但却不是我们的审美对象，因为艺术所表现的只是材料背后的某种非现实的想象物。这种观点显然有片面性，因为它忽视了作品的物质材料层和符号形式层。不过，如果我们用非现实性来概括审美意象的特点，那却是十分准确的。

审美意象的这种非现实性要求我们以特定的审美知觉和想象来把握它。如果我们以现实的标准来衡量艺术作品，就会发现作品是难以理解的。比如我们在现实中根本不可能看到孙悟空这样半人半猴的形象，而在艺术作品中它却有其内在的合理性。英伽登认为，对于这种意向性的对象，我们需要通过意识的投射作用才能加以把握。所谓投射是指一种由已知扩大到未知，由客观存在扩

①萨特：《想象心理学》，光明日报出版社 1988 年版，第 284 页。

大到非客观存在的意识活动。比如，独角兽尽管是一种纯想象性的事物，但它所具有的属性确实具有现实性（如“雄性”、“有角”、“四条腿”等），于是我们就可以在自己的意识活动中构成这样一个形象。不过，英伽登所坚持的现象学立场要求他搁置有关这一对象是否存在的问题，而我们则认为，这里的关键并不在于审美意象是否能在现实中找到其客观的对应物，而在于这种意象是否能够成功地体现艺术家在人生实践中所把握到的人生意义和价值。以孙悟空的形象为例，这个形象是否具有客观性无关紧要，关键在于它能够成功地表现一种无拘无束的自由意志和不惧权势的反抗精神。从这个意义上说，孙悟空的这种奇特的形象恰恰是十分适宜的，因为尽管这些品质只有人才可能具有，但猴子的特性却更能充分地表现这些品质，这样，艺术家通过塑造出一个现实中不可能存在的意象，反而十分成功地表现了自己的艺术追求。

四、超验意境层

超验意境层是审美意象背后所蕴涵着的形而上的人生哲理意味，它是艺术作品可能达到的最高境界。如果说，意象世界仍是一种人类经验范围中的东西的话，那么意境则是一种超越人类特定经验领域的形上至境。

英伽登认为，这种超验的意境就是艺术作品所具有的“形而上质”，也就是艺术家创造的意向性客体所具有的“崇高、悲剧性、恐怖、震惊、神秘、丑恶、神圣、悲悯”等特征，“它们往往透露于复杂的和往往是零零散散的情境或事件中，犹如大气弥漫于该情境的人与物上，以其光芒穿透和照亮每一对象”[①] 这些性质极少出现于日常生活中，但一旦出现，它们就会使该事件达到生命的顶峰，并使生活成为值得过的东西。他甚至认为，这些形而上的性质无论好坏，总是一种肯定的价值。人们不可能用纯理智的方式去确定和把握这些性质，而只能在生活情境中去直接体验，或者在与亲身体验过它们的人同化之时间接地感悟到。我们认为，英伽登的论述尽管不乏其深刻之处，但仍然将这种超验的意境神秘化了。实际上，这种超验的意境是艺术家在人生实践和艺术创作中所达到的最高境界，在这种境界中，艺术家仿佛参透了宇宙人生的秘密，人与自然、艺术与人生，在艺术家的作品中达到了高度的统一与和谐。以中国的书法艺术为例，这是一种类似于音乐或舞蹈的节奏艺术，其中的线条、形状，既不是对客观事物的模拟，也不是纯粹抽象的，而是艺术家情感与人格的化身，其中洋溢着脉动的生命情调和文化精神。在字与字、行与行之间，能“偃仰顾盼，阴阳起伏，如树木之枝叶扶疏，而彼此相让。如流水之沦漪杂

①英伽登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司 1988 年版，第 291 页。

见，而先后相承”。这就像一条生命之流，一场舞蹈，一曲音乐。而书法所谓结构，所谓气势，所谓力透纸背，表现的都是空间意境，它引导人的思绪在空空如也的时空中穿梭，思虑生命之哲学意味和艺术意境。一幅八大山人的画鱼图，只一张白纸，中心寥寥数笔，勾勒出一条极生动的鱼，此外别无他物，然而观者却觉满纸江湖，烟波无尽。中国书画里的这种意境完全走向了一种非经验的层次，这里的世界是艺术品的终极归宿。

如果说中国艺术中的意境还始终不脱离具体的审美意象的话，那么西方艺术中的意境就更富于超验和形而上的色彩。西方的宗教艺术常常直接表现上帝、天使、圣徒这样的形象和抽象的主题，因而具有一种强烈的神秘色彩。观赏米开朗琪罗的《末日审判》，必然会唤起我们关于善与恶等终极问题的思考；巴洛克风格的教堂建筑自然会通过其高耸的屋顶、彩绘的玻璃、悠扬的唱诗声把人们引入神秘的宗教氛围。即使是世俗化的艺术作品，有时也能够激起人们深刻的思考与强烈的精神震撼。我们欣赏莎士比亚的名剧《哈姆雷特》，自然会随着主人公一起沉思生命的意义、生与死这样的根本问题；荷尔德林的诗则促使我们从最本源的意义上思考存在的价值问题。

那么，艺术作品为什么能够唤起我们这样一种具有形而上色彩的超验的情感和思想体验呢？这是因为，艺术家在创作艺术作品的时候，并不仅仅是为了反映某种具体的社会现实或历史事件，同时也是为了表达自己对于宇宙人生的一种深刻体悟。海德格尔曾经深刻地阐发过荷尔德林的著名诗句：“充满劳绩，然而人诗意地，／栖居在这片大地上。”海德格尔认为，人的栖居或存在之所以是“诗意”的，就是因为人们可以通过艺术来掌握存在的“尺度”。艺术作品的这种超验特征，实际上就是艺术家所把握到的一种神性的存在。海德格尔认为，做诗就是对诸神的原始命名，而人就是以这种神性来度量自己在大地之上、天空之下的生存和栖居。需要注意的是，这里所谓神性并不仅仅局限于狭隘的宗教意义上，而是指一种超验的存在的意义和尺度。这种尺度对人来说本来是不可见的东西，而诗人却能够通过自己对宇宙人生的思考把握到它，并以具体的审美意象将其表现在艺术作品之中，由此就构成了艺术作品的超验特征和意义。因此，超验意境是艺术作品结构的必要组成部分，虽然并非一切艺术作品都能达到这一高度。

我们把艺术作品的结构划分为四个层面，并不意味着它们是相互分离和对立的，相反，这四个层面总是紧密地联系在一起，从而共同构成了一个有机的整体。简单地说，每一个后面的层面总是以前面的层面为基础的，同时，它们又并非超越于前者之外，而是如水乳交融般地渗透在前者之中。举例来说，符号形式本来就始终是以物质材料的方式存在的，而审美意象则是通过符号形式

的意义来构成的；意境虽然具有形而上的超验色彩，但却从不脱离具体的审美意象，意象层面恰恰是进入意境层面的必由之路。没有意象的引导，意境的产生根本无从谈起。中国的戏曲没有布景，只凭动作意象来暗示一种境界；中国的古诗少用动词，仅凭名词、形容词构成的意象就能引导读者进入一种超验的意境。总之，艺术作品乃是一个动态的、开放的、不断生成的结构系统，又是一个内在统一的有机整体，其中各个层面相互联系、相互凭依，环环相扣，缺一不可。这些层面只有在整体的结构系统中才有其存在的价值和地位，离开了这个整体，每一单个的层面都将变得毫无意义。

第二节　艺术作品的形态

如果说关于艺术作品结构的研究是一种微观分析的话，那么，对于艺术作品的形态学研究则具有明显的宏观色彩。对于艺术作品形态的划分以及各类艺术审美特征的研究，自古就是美学和艺术研究的重要组成部分。许多重要的美学家都曾经提出过自己的艺术分类原则和标准。因此，我们需要首先简单地回顾一下历史上的艺术形态学研究，而后再提出我们自己的艺术分类标准，在此基础上再来分析各类艺术的审美特征。

一、艺术形态的划分标准

艺术形态学研究的第一步是确定艺术形态的划分标准。为此，我们首先必须掌握各类艺术的审美特性，从中发现它们相互间的联系与差异。艺术分类的问题，在美学史上早就为人们所注意。在西方美学史上，亚里士多德的分类方法曾经产生过广泛而持久的影响。他认为，一切艺术都是对于现实的“模仿”，因此，可以根据各门艺术模仿的媒介、对象和方式的不同而对其加以分类。① 从模仿的媒介来看，绘画、雕刻等艺术用颜色、姿态来模仿事物；音乐、舞蹈等则用音调、节奏来模仿事物；而诗歌等文学艺术则用语言来模仿事物。从模仿的对象来看，有的艺术如悲剧模仿比一般人好的人物；有的艺术如喜剧则模仿比一般人坏的人物。从模仿的方式来看，有的通过口述，如史诗；有的通过人物的动作，如戏剧表演。可以看出，这些分类的标准单一来看都是十分清晰的，但相互之间却没有必然的联系，而且并不能涵盖所有的艺术形式。此外，亚里士多德的分类方法还有一个重大的缺陷，即没有考虑到各门艺术给予人的审美体验的差异，也就是说这种分类并不能真正解释各类艺术在审

①亚里士多德：《诗学》，见《诗学 · 诗艺》，人民文学出版社 1962 年版，第 3 页。

美特征上的相互关系。因此，这种分类方式仍只是外在的和初步的。

从艺术的审美特征出发来确立艺术形态的划分原则，这是直到 18 世纪欧洲启蒙运动时期才出现的。法国美学家阿尔贝·加托首先注意到各门艺术在审美特性上的差异，并据此把艺术分为三种类型：美的艺术如音乐、诗、绘画、雕塑、舞蹈等，机械艺术，以及介乎于其间、既有实用目的又使人获得审美愉悦的艺术，如建筑与修辞等。这种分类方法尽管很粗糙，但却考虑到了艺术作品给予人的审美感受的问题，因此仍是值得重视的。此外，德国美学家莱辛在探讨诗与画的区别时，也涉及了艺术的分类问题。他不仅继承了亚里士多德的方法，从对象、媒介等方面深入地考察了诗与画之间的差异，而且进一步从接受感官的角度加以分析。他认为，绘画是借助于视觉感官的，而视觉可以把很大范围内的事物尽收眼底。而诗借助听觉感官，听觉则是在时间的流程中来把握对象的，因此不适宜于感受并列的事物，而适宜于感受先后流动的事物，如连续的动作等。可以看出，莱辛在此实际上已经接触到了时间艺术与空间艺术的差异问题。

德国古典美学家之中，黑格尔对于艺术的分类问题做出了重要的贡献。由于他把美看作是“绝对理念的感性显现”，因此，美的理念的形式与内容的辩证关系，就成为黑格尔划分不同艺术的出发点。他认为，这种辩证关系的演变是一个历史的过程，在此过程中先后出现了三种形式的艺术：象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术。象征型艺术是人类最初的艺术形式，“在建筑里达到它的最适合的现实和最完善的应用”；古典型艺术以古希腊的雕刻为代表，这也是人类艺术的最高成就；浪漫型艺术是近代的产物，它以“绘画和音乐作为它的独立的绝对的形式，诗的表现也包括在内”①。黑格尔的划分方法把哲学的思辨与丰富的经验事实相结合，做到了历史与逻辑、理论与实践的统一，因此，在艺术形态学的发展史上具有里程碑式的意义。不过，与他在哲学上的思辨唯心主义一样，他的艺术形态学理论也存在着以哲学理论来剪裁甚至扭曲历史事实的弊端。

现代西方的美学家们也从各自的立场出发，提出了各种不同的艺术分类原则。其中，克罗齐主张取消任何艺术分类的尝试，因为“各类艺术的区分完全起于经验”，“它们既没有局限，就不可以精确地确定某种艺术有某种特殊的属性，因此，也就不能以哲学的方式分类”②。这种极端排斥经验的做法显然是由克罗齐的直觉主义立场所决定的，这也表明他的思想是一种先验的唯心

①黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 114 页。

②克罗齐：《美学原理》，外国文学出版社 1983 年版，第 124 页。

主义。然而大多数的现代美学家仍然主张对艺术进行分类，并且提出了多种多样的划分标准。具体来看，有的美学家从主体的感觉器官如视觉、听觉出发来进行划分；有的则把艺术分为时间艺术和空间艺术；还有的把这两个标准结合起来。此外，有许多美学家从艺术与现实的关系出发，把艺术划分为模仿艺术与非模仿艺术，客观艺术与主观艺术，再现艺术与表现艺术等。这些标准和原则的提出固然大大推进了艺术形态学的发展，但也造成了不可忽视的混乱状态。

纵观艺术形态学的发展历程，划分艺术类型的标准尽管千差万别，但仍有内在的规律可寻。从总体上来看，美学家们在划分艺术类型的时候，大致依据以下三种标准。第一种标准是艺术与现实之间的关系，亚里士多德的分类方法就是一个典型的例证。此外，近现代的美学家把艺术划分为主观的与客观的、再现的与表现的，也是在依据这一标准。第二种标准是艺术作品与欣赏者之间的关系。莱辛把艺术分为视觉艺术和听觉艺术就属此类。第三种标准则是艺术作品自身的存在方式。有些美学家把艺术划分为动态艺术与静态艺术、时间艺术与空间艺术，依据的就是这一标准。我们认为，第一种标准必然会陷入主观与客观、再现与表现的二元对立之中，而且容易忽视艺术作品的内在特征，导致把艺术混同于一般的现实生活。第二种标准完全依据欣赏者的接受方式和审美体验来划分艺术作品，显然也有片面性。而第三种观点则是从艺术作品的存在方式出发的，是一种存在论或本体论的观点，我们比较赞同。据此，我们可以把艺术作品划分为时间艺术和空间艺术两种形态。前者包括了音乐、戏剧、舞蹈、文学、影视等艺术形式；后者包括建筑、雕塑、绘画、摄影等艺术形式。当然，这种划分只是相对的，因为从理论上来看，既然任何艺术作品的存在都离不开一定的物质材料，因此也就必然具有一定的空间性；而任何艺术的欣赏又必须把这种空间排列还原为审美经验中的时间意识。这就是说，任何艺术实际上都是时间与空间的统一。不过，就艺术作品的直接存在方式而言，仍然是有时间与空间之分的。具体来看，时间艺术必然具有动态的特征，因为这类作品所表现的事件或形象总是在一定的时间进程中展开的。反过来，空间艺术必然具有静态的特征，因为呈现在我们面前的艺术作品已经具有相对稳定的空间结构，尽管我们有时在欣赏大型的空间艺术时，可能也需要一定的时间和地点的变换才能完成，但作品本身的位置和结构却是固定不变的。当然，有些艺术形式具有某种混合和过渡的特点，比如戏剧和舞蹈作为一种舞台艺术，其空间位置也是相对固定的，而且演员在表演中也会设计出一定的造型与姿态，但就其整体特征而言，这些艺术仍然具有显著的动态特征，因此我们将其归入了时间艺术之中。

二、各类艺术的审美特征

在漫长的艺术实践过程中，各类艺术都形成了自己相对固定的审美特征。掌握这些特征，对于促进艺术实践的发展具有重要的意义。如果我们无视这一事实，就会违背艺术活动的规律，甚至导致艺术的枯萎和衰亡。那么，怎样才能完整地把握各类艺术的审美特征呢？我们认为，这种研究必须以对艺术作品一般结构的分析为依据，而后再来弄清这种一般结构在各类艺术中的具体表现。

（一）空间艺术

一般来说，空间艺术是直接诉诸人们的视觉的。这是因为，空间艺术的首要特点就在于它总是由一定的物质材料按照一定的形式规范在空间之中排列而成的。人们在欣赏这种艺术的时候，当然就必须首先通过自己的视觉活动，把握作品的空间特征。就这个意义上说，空间艺术的形式特征就显得十分重要。贝尔在论述自己的“有意味的形式”这一命题时选择绘画这种空间艺术作为例证，显然并不是偶然的。因此，我们在把握空间艺术的审美特征的时候，首先就必须弄清其形式规律。然而另一方面，任何艺术都必然要塑造一定的审美意象并表达一定的意蕴和内涵，空间艺术自然也不例外。

1. 建筑

建筑可以说是一种介于审美和实用之间的艺术形态。建筑被赋予一定的审美功能，正好反映了人类在满足物质需要的基础上追求精神需要的满足这一基本规律。

由于建筑艺术只是在实用功能之外增添了一定的审美功能，因此，其式样和品种自然就是多种多样的。从理论上来说，任何建筑，如宫殿、陵墓、庙宇、教堂、纪念碑、展览馆等，只要经过一定的审美处理，就都可以成为一件艺术品。同时，建筑艺术所依赖的物质材料自然也就是一般的建筑材料。不过，为了符合审美活动的要求，建筑艺术家自然也会有意识地选择一些较有艺术表现力的材料。比如中国古代建筑喜欢在屋顶上使用一些颜色鲜艳的琉璃瓦，既有防风遮雨的实用功能，也有强烈的装饰效果，让人看上去感到赏心悦目。而西方的教堂也常常使用彩绘的玻璃，这既可以通过其神秘色彩而起到宗教上的作用，也具有不容忽视的审美功能。此外，各种建筑都经常使用花岗岩和大理石作为材料，既是为了发挥这种材料坚固耐用的特性，也是由于它们具有美丽的花纹和光华的表面。总之，要想使建筑在实用功能之外兼有审美功能，选择一些具有装饰性的材料显然是一个有效而便捷的途径。

不过，物质材料要想真正组合成一件完整的艺术品，还必须使它们之间的

排列关系符合艺术作品的结构规律。优秀的建筑艺术总是能够使材料的排列显示出一定的风格和情调。欧洲中世纪的教堂一般都选用冷色调的石块，其内部空间显得十分空旷，屋顶形成一种尖锐的穹隆形，教堂的外观则是一种高耸入云的尖顶，整个建筑的风格十分鲜明，人们一经观赏，就会置身于一种神圣而崇高的氛围之中，感受到精神上的无限性和超越性。而中国封建时代的四合院则是一种规范、封闭的建筑形式，井然有序地排列着正房与厢房，借以渲染出上尊下卑的等级观念和安静、迟缓的生活节奏以及自给自足的生活情调。这些都表明，建筑艺术的外观和形式有着十分明显的思想意蕴和审美情调。

由于建筑艺术一般都要占用较大的空间和场地，因此，建筑与周围环境的关系对其艺术上的价值有着直接的影响。这种关系常常对建筑艺术构成一种约束和局限，要求艺术家因地制宜，从整体格局出发，对自己的艺术构思做出调整。但如果艺术家能够巧妙地运用环境的因素，那就可能反过来极大地增加建筑艺术的审美效果。比如欧洲中世纪的许多城堡都修筑在险峻的山崖之上，在当时固然是处于防御和安全上的考虑，但今天来看，这些古堡与周围的环境无疑显得格外协调，自然的美景与城堡的古意相映成趣，建筑的审美价值也随之大大地增加了。再如澳大利亚的著名建筑悉尼歌剧院之所以被称作建筑艺术的不朽之作，固然是由于剧院本身的造型别具一格、匠心独运，但我们也不能不看到，这座建筑与周围的环境十分协调。试想如果它不是坐落在大海之滨，而是处于闹市区，那么其价值必然大打折扣，那种如同船帆和海鸥翅膀一样的造型恐怕只会让人感到怪异和不可理解。环境对于建筑艺术来说并不仅仅是一种外部因素，在某种意义上，它也是建筑本身的一个必要组成部分。

2. 雕塑

与建筑相比，雕塑艺术的实用色彩已经大大地淡化了，相应地，其审美功能自然也就上升到了主要的地位。当然，在某些特殊的场合，雕塑也兼有一定的实用功能，比如旧时官宦人家的门前大多有一对石狮，这除了具有装饰功能之外，也具有镇宅护院的心理功能。欧洲的教堂往往在门楣上设置一些雕塑，显然也是出于一定的宗教目的。然而从总体上来看，雕塑艺术一经产生，就始终是为满足人们的审美需要服务的。

正因为雕塑是一种较为纯粹的艺术，因此它对物质材料的选择有更严格的要求。与建筑材料的多样性不同，雕塑所用的材料一般不外乎石质、木质等几种形式。当然，随着雕塑艺术的发展，艺术家们也在不断地寻求新的雕塑材料，比如现代雕塑常采用钢铁等工业材料，然而任何一种材料都必须符合雕塑的基本要求，如易于塑形、不易变质等。雕塑之所以会对材料提出特定的要求，是因为只有这样艺术家才能较为自如地塑造一定的艺术形象，雕塑艺术也

因此更能达到思想意蕴与外在形式的完美统一。建筑艺术由于受到实用功能的限制，其艺术上的内涵往往宽泛而不确定。黑格尔曾经把古埃及的金字塔作为象征型艺术的代表，认为在这种艺术中外在形式压倒了思想内容。这种观点尽管过于极端，却也道出了建筑艺术的实情。而雕塑艺术则不然。由于艺术家可以直接塑造一个具体的艺术形象，因此其内涵和主题也就更加鲜明和确定。黑格尔认为，“在雕塑里感性因素本身所有的表现都同时是心灵因素的表现，反之，任何心灵性的内容如果不是完全可以用身体形状呈现于知觉的，也就不能在雕塑里得到完满的表现”①。因此，他把古希腊雕塑作为古典型艺术的代表，并认为这是人类艺术的最高成就。撇开这种观点的历史唯心主义因素不谈，黑格尔对于雕塑艺术特点的把握还是十分准确的。

作为一种空间艺术，雕塑仍然要受到这类艺术一般特征的影响。既然雕塑是一种静止的空间结构，因此它就无法动态地展示一个完整的事件，而只能选取最有代表性的一个瞬间加以表现。莱辛对这一点曾经有过深刻的论述。他认为，雕塑这种造型艺术不适宜表现一种连续的动作，而适宜表现静止的物体。如果艺术家选取的题材包含一定的动作，就必须设法以暗示的手法来化静为动。具体来说，就是要在动作发展的直线上选取某一点或动作期间的某一顷刻，这一顷刻必须是最富于暗示性的，能让想象活动有活动余地的，所以最好是动作达到高潮前的一瞬间。古希腊的拉奥孔雕塑之所以看起来人物表情并不是十分痛苦，就是出于这个原因。② 有时，艺术家为了弥补雕塑艺术在连续性上的缺憾，会以群雕的方式来连续地表现同一事件在不同时刻的发展状况，借以做到时间性与空间性的较好的统一。但无论如何，以静态的方式来暗示某种丰富的含义和意境，这应该看作是雕塑艺术的根本特征。

3. 绘画

绘画与雕塑的显著区别就在于它是一种平面艺术，也就是说它所运用的媒介和材料都存在于同一个平面上，而雕塑则与建筑一样都存在于三维空间之中。

比起雕塑与建筑，绘画所运用的物质材料进一步减少了，一般有画布和颜料。不过，这恰恰表明绘画对于物质材料的依赖性大大地减少了，而在艺术表现上的自由度也就随之大为增强了。达·芬奇就曾经以此来为绘画辩护，他认为绘画“具有雕塑所得不到的无限可能性”③，因为绘画艺术可以表现一切事

①黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1979年版，第107页。

②莱辛：《拉奥孔》，人民文学出版社1988年版，第18页。

③《莱奥纳多·达·芬奇笔记》，生活·读书·新知三联书店1998年版，第198页。

物，可以更充分地发挥艺术家的想象和技巧，而雕塑则受到了许多局限，因此在表现的题材和技巧上都要逊色得多。这种看法不免有些门户之见，但绘画在艺术表现上比雕塑具有更大的灵活性，这一点却是一个客观的事实。纵观绘画与雕塑的发展历史，我们不难发现，前者无论是在题材的多样性上，还是在艺术技巧和风格的丰富性上都更胜一筹。一般来说，雕塑只能选取单个的或少数的几个人或事物来加以表现，对于宏大的社会历史场面难免会感到无能为力。而绘画则不同，无论再复杂的时间和场面，艺术家都能够经过巧妙的构思和处理加以表现。无论是德拉克罗瓦的《自由引导人民》，还是张择端的《清明上河图》，其场面的宏大、人物的众多、情节的复杂，都是雕塑艺术所难以比拟的。

由于绘画艺术在表现上具有更大的灵活性，因而画家对于人物或事件的表现必然更加细腻和生动。莱辛就曾经说过，雕塑的任务不在于琐细地描写某一对象的具体的形体姿态和动作的细节，也不在于表现非常个性化的内心生活和外部特征，而在于突出地表现高度概括的富有理想性的单纯性格、品质、气概。这样，雕塑所塑造的艺术形象就难免会有理想化和概念化的特点①。而绘画则不同，它可以更自如地表现具体的细节和更加个性化的人物表情，从而把人物的外在特征与其内心世界更好地统一起来。无论是大自然瞬息万变的景观，还是人物的一个稍纵即逝的表情，抑或是复杂的社会斗争场面，都可以通过画家的笔触展现在我们面前。凡此种种，都表明绘画在材料和媒介上的解放给艺术表现所带来的巨大的自由度。

不过，我们并不是就此断定绘画艺术比雕塑艺术更加优越，而是在强调这两种艺术形态在审美特征上的差异而已。事实上，在各种艺术形态之间并无明显的优劣之分，每一种艺术形态的表现形式都既有自己不可替代的优势，也必然会受到一定的局限。艺术史的实践早已证明，每一种艺术形式都曾产生过不朽的艺术杰作。因此，关键不在于一味地夸大某一类艺术的优势，而在于艺术家能否做到扬长避短，充分挖掘和发挥每一种媒介和形式的艺术表现力。就雕塑艺术而言，尽管它在媒介和材料上受到更大的限制，但艺术家仍然能够充分发挥雕塑在理想性和思想性方面的优势，使雕塑成为某种精神和理想的象征或者化身。在这方面，雕塑显然有绘画所无法相比的优势。中国的人民英雄纪念碑、美国的自由女神像、古希腊的维纳斯雕像，这些艺术杰作往往成了某种民族精神和理想的象征。总之，只要艺术家能够合理地加以运用，艺术形式的劣势同样可以转化为优势，这可以说就是艺术活动中的辩证法吧。

①参看莱辛《拉奥孔》第八章。

在空间艺术的各种形态中，绘画最具有主观性和精神性，从而能够突破空间形态的局限。正是因为这样，绘画在某种意义上成了空间艺术与时间艺术之间的一种过渡形式。正如黑格尔所说的："绘画最不同于雕刻和建筑，而较接近于音乐，形成了由造型艺术到音调艺术的过渡"①。从我们的角度来看，所谓造型艺术实际上是空间艺术的代名词，而音调艺术（音乐）正可以作为时间艺术的典型代表。不过，绘画终究仍是一种空间艺术，这一点应该是没有任何歧义的。

（二）时间艺术

如果说绘画是空间艺术中与时间艺术最为接近的艺术形态的话，那么在时间艺术中最接近空间艺术的却并不是音乐，而是戏剧这样的舞台艺术。这是因为，音乐艺术实际上是最不具有空间特征的一种纯时间性的艺术。而戏剧艺术则不同，它必须借助于一定的舞台空间，因此，我们对于时间艺术的考察自然也应该从戏剧开始。

1. 戏剧

从戏剧的存在方式来看，它实际上综合了建筑、雕塑与绘画等空间艺术的基本特点，只不过它把这些空间艺术的基本元素展现在了一种动态的时间进程之中。戏剧的舞台本身就是一件建筑艺术的作品，而戏剧中的人物在某种意义上也可以看作是一些富有生命的雕塑，有时人物出于剧情的需要还会有意识地设计出某种瞬间的造型，这时它与雕塑的相似性就更加明显了。除此之外，舞台上的背景实际上也是一幅绘画作品。因此，戏剧实际上综合了时间艺术与空间艺术的共同特征。不过，从总体上来看，戏剧艺术的根本特点仍然是它的时间性。这是因为，自古以来，戏剧的主要目的就是要表现一种动态的事件和情节。亚里士多德早就指出，"悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿"②，黑格尔也说过，"戏剧把一种本身完整的动作情节表现为实在的，直接摆在眼前的"③。这一点可以说至今仍是戏剧艺术的根本特征。尽管 20 世纪的现代派艺术进行了多方面的探索和试验，戏剧艺术的时间特征仍旧没有受到什么严重的威胁。

由于戏剧艺术具有某种综合性的特点，因此它所依赖的媒介和形式也是多种多样的。可以说，各种艺术的媒介和材料都可以合理地运用在戏剧艺术之中。不过，戏剧艺术对于媒介有着自己特定的要求。具体来看，演员的身体和

①黑格尔：《美学》第 3 卷（上），商务印书馆 1979 年版，第 229 页。
②亚里士多德：《诗学》，商务印书馆 1996 年版，第 63 页。
③黑格尔：《美学》第 3 卷（下），商务印书馆 1979 年版，第 241 页。

各种道具是戏剧所必不可少的物质材料，而语言则是戏剧所运用的主要符号形式。身体和道具似乎会使戏剧混同于雕塑艺术，但实际上这只是一个假象，因为雕塑的物质存在是固定不变的，而演员的身体则始终处于运动之中。有时他可能处于静止状态，但此时他必然在进行一定的心理活动，这正是演员作为一个活生生的生命与雕塑之间的根本区别。舞台上的道具也是一个物体，但仍与雕塑有着本质的区别。大多数的道具都不仅仅是一件摆设，而是演员经常使用的工具，因此它总是演员的性格和精神气质的表现。比如莫里哀的名剧《伪君子》中的主人公答尔丢夫在第三幕第二场一看到女仆桃丽娜，就摸出一块手帕要求她遮住自己的胸脯，这件道具正好泄露了答尔丢夫内心的肮脏念头和他表里不一的伪君子本质。有些道具虽然看起来像是一件装饰品，但也往往与故事情节的发展具有必然的联系。比如美国表现主义戏剧家奥尼尔的作品《上帝的孩子都有翅膀》，主人公的房间里悬挂着几件非洲面具作为装饰品，这些面具尽管从来没有被移动过，但却有力地衬托出主人公精神上的压抑感，以至当主人公在压力之下走向精神崩溃的时候，这面具似乎也变得格外狰狞。这些都表明，道具在戏剧作品中并不是独立和静止的，它必然会有机地融入作品的整体之中。至于戏剧中的语言，其时间特征就更加明显。语言本身就是在时间进程中展开的，而戏剧语言作为人物的道白和对话，更是肩负着塑造人物性格、推进情节发展的重任。总之，戏剧艺术的媒介和材料都必须符合这种动态性的要求。

戏剧既然表现的是一个动态的事件，其结构自然也就具有相应的特点。一般来说，戏剧的情节结构总有一个从开端、发展，再到高潮和尾声的变化过程，这种安排的目的就是为了使戏剧中的事件显得完整与同一。也就是说，戏剧的结构方式要求剧中的任何事件都必须成为一个有机整体中的部分。亚里士多德就已经发现了戏剧艺术的这一特征。他的思想在近代还被新古典主义者布瓦洛概括成了所谓“三一律”，即要求戏剧必须做到时间、地点、事件的严格统一。用他的话来说，就是“要用一地、一天内完成的一个故事／从开头到末尾维持着舞台充实”①。这种观点显然是对亚里士多德思想的机械理解和歪曲。事实上，戏剧艺术在结构上的统一性同样是相对而言的，只要这种统一能够使动作和情节构成一个整体，并且成功地表达出作品的主题和意蕴，就可以说已经完成了戏剧艺术的使命。

戏剧艺术有时还可以与其他艺术的因素综合起来，从而构成一些新的艺术

①布瓦洛：《诗的艺术》，见伍蠡甫主编《西方文论选》（上），上海译文出版社1979年版，第297页。

形态。比如戏剧与音乐的综合就产生了歌剧；戏剧艺术抛开舞台的限制，与摄影、蒙太奇等现代艺术手法相结合，则产生了新兴的影视艺术，如此等等。可以说，这些艺术形式在一定程度上仍然保留着戏剧艺术的基本特征，因此，我们就不再对它们进行专门的分析和考察了。

2. 文学

文学是最能充分发挥和显现语言的审美功能的一门艺术。在某种意义上，戏剧也是一种语言艺术，不过，由于文学彻底摆脱了戏剧艺术的那种综合性，因此它能够更加充分地展示语言艺术的基本特点。

由于文学以语言为自己的符号和媒介，因此其物质性和空间性就进一步降低，而精神性和时间性则大大地增强了。与戏剧相比，文学作品对于物质材料的依赖大大减轻了。尽管语言也有一定的物质外壳，但语词的意义显然才是语言的核心。黑格尔就认为，文字只是观念的符号，“文字固然没有完全抛弃声音因素，但是已把音调降低为只供传达用的单纯的外在符号”，或者说是“失去独立性的表现精神的工具”①。由于文学的内容是“由丰富想象所造成的全部观念（思想）领域”，因此，“精神性的媒介代替了感性的媒介，成了表现所用的材料，其作用就像大理石，青铜，颜色和音调在其他艺术里一样”②。黑格尔如此轻视文学语言的物质形态在审美活动中的作用，显然是十分错误的。正如我们在分析艺术作品的结构时所指出的，物质形态构成了艺术作品的一个层面。语言作为一种符号的存在同样也是能指与所指的统一体，而语言的音调等物质外壳在审美活动中同样有十分重要的作用。现代语言学和符号学的发展早就对黑格尔这种割裂语言的两个方面，使语言的物质外壳与观念内容对立起来的二元论观点做出了有力的反驳。不过，就文学与其他艺术形式的差异而言，黑格尔认为文学的精神性更加显著，则有其合理性。我们认为，与戏剧以及各种空间艺术相比，文学的观念性和精神性更加突出，而这和文学所运用的语言媒介有着直接的关系。语言的意义毕竟已经从直接的感性形态中脱离出来，具有了一定的理性规范，因此，文学比起其他艺术更易于表现深刻的思想内涵，它能够使接受者由感性体验迅速上升到理性的认识与思考活动。可以说，文学是所有艺术形式中最具有理性色彩和认识功能的一种艺术形式。

文学是语言艺术，但语言并不是文学这种艺术活动所特有的媒介，而是思想活动的一般方式。任何一种语言和语词所表达的意义或观念都是抽象和一般的，这与艺术活动的感性特征显然是不一致的。因此，文学活动所面临的基本

①黑格尔：《美学》第3卷（下），商务印书馆1979年版，第8页。

②黑格尔：《美学》第3卷（下），商务印书馆1979年版，第9页。

问题就是如何使抽象化的语言具有一定的审美功能。事实上，语言并不完全是抽象的。如果说语词的意义总是对于事物一般特征的概括的话，那么语词之间的组合关系以及语词的声音和语调则有着一定的表象功能和感性特征。比如鲁迅在《孔乙己》中把主人公刻画为“站着喝酒而穿长衫的唯一的人”，这里的每个词孤立地来看都是抽象的，但它们组合在一起却表述了一个具体的人，而且使其精神气质跃然纸上。其中的秘密就在词与词之间的搭配关系上。在“人”这一抽象的名词之前的每一个词都对其起着限定的作用，这样，我们就逐渐从一般的人过渡到了一个具体的人。此外，语词的声音也有重要的审美功能。比如鲁迅的散文《为了忘却的记念》具有一种深沉、压抑、悲愤的语调，而他的小说《阿Q正传》则有着浓厚的调侃与反讽意味。这就是说，作家可以通过语词声音和语调的变化来使语言具有一定的情感色彩，由此唤起读者的共鸣与体验，从而在一定程度上克服语言的抽象化对艺术表现所造成的障碍。

如果说文学语言的感性色彩比起其他艺术媒介有所欠缺的话，那么它在描述事物和表达思想上的广泛性和深刻性却是无与伦比的。无论是绘画的线条和色彩，还是乐曲的音符与旋律，它们所能描绘的事物或表现的思想都是十分有限的。而文学则不同，任何一部文学作品都是由一定数量的语词所组成的，而每一个语词都可以描述一定范围的事物，因此，文学作品所描绘的对象可以说是无限广阔的。一幅绘画尽管也可能通过一个有代表性的画面来再现某种重大而复杂的历史场面，但却决不可能把历史运动的方方面面事无巨细地表现出来，更不可能展现出事件的动态过程。而托尔斯泰的《战争与和平》却能够成功地做到这一点。即使是在各种时间艺术当中，文学在这方面的优势也是十分明显的。以音乐为例，它尽管也能够展现某种情感的动态发展过程，但其意义却显然缺乏文学作品所具有的那种具体性和广泛性。当然，这并不是说文学就此成了最优秀的时间艺术，而是说文学的特点使其在艺术表现上具有了某种独特的优势。

3. 音乐

音乐是一种通过声音来传达思想感情的艺术。在各种艺术形式中，音乐是对物质材料的依赖程度最轻的，这使它成了一种与情感活动联系得最为紧密，也最具有动态色彩的艺术，从这个意义上说，音乐是最为纯粹的时间艺术。

音乐所依赖的媒介就是声音，各种声音按照一定的节奏、旋律、和声等规范组合起来，就能够塑造出一定的音乐形象，表达一定的思想情感。不过，声音所构成的形象是十分模糊和宽泛的，这使音乐所表现的对象和思想显得极为抽象。叔本华就认为，“音乐决不是表现着现象，而只是表现一切现象的内在

本质，一切现象的自在本身，只是表现着意志本身”①。有时，音乐似乎也能模拟某种实际存在的声音，比如钟声、马蹄声、鸟鸣声、流水声、松涛声等，借以唤起人们的想象和联想，并把某种具体的场景或事物烘托出来。比如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》中的尾声《化蝶》就很容易让人联想到蝴蝶在花丛中翩翩起舞的情景。那么，这些联想有多少真实性的成分呢？事实上我们根本无法断言这些具体形象与音乐的意境之间有准确的对应关系。有些音乐的标题能够在一定程度上引导听众的感觉和想象，比如贝多芬的《第三交响曲》（《英雄》）、《第五交响曲》（《命运》）、《第六交响曲》（《田园》）等就属此类。不过，即使是在这些作品中，标题也只是一种十分概括和抽象的提示，这远不能具体地决定我们对每一个乐音和旋律的理解与感受。何况许多音乐都是无标题的，其含义自然也就更加变幻莫测。那么，音乐艺术是否就像叔本华所说的那样，是在直接表现某种理念或本质呢？我们认为并非如此。实际上，音乐所表现的就是某种情绪状态和情感体验。尽管我们不能在音乐的意境与现实事物之间找到准确的对应关系，但这两者所唤起的情感体验却必然是一致或相近的。因此，音乐形象尽管变动不居，却也决不是什么抽象的理念，而是某种特定的情感和审美意境。

音乐的另一个显著特征在于，对音乐作品的欣赏必须以表演者的演奏为中介。从某种意义上说，作曲家和演奏者都是音乐作品的作者，他们共同为听众提供了欣赏的对象。就这一点而言，音乐与戏剧有着某些相似之处。不过，由于戏剧艺术具有很强的综合性，戏剧演出的依据——剧本——在一定程度上是一部相对独立的文学作品，因此，我们通过阅读剧本也可以大致领略作品的艺术魅力。而音乐艺术则不同，面对一本乐谱我们是无法产生什么审美体验的。这就是说，演奏活动对于音乐欣赏来说是必不可少的。不仅如此，我们在欣赏音乐时所把握到的只能是演奏家所诠释出来的东西，而不是作曲家所创作的原始作品。比如我们不能简单地说自己在欣赏贝多芬的某一部交响乐，而必须同时说出是由谁演奏的这部作品。在流行音乐中，演奏者的作用显得更加突出。我们常常只知道演唱某一首歌曲的歌手和乐队，却并不了解这首歌曲的作者。造成这种状况的原因当然首先在于大众文化的固有特征，即对于表演者的非理性的崇拜与仰慕。这同时也表明，演奏对于音乐来说，乃是一个十分重要的组成部分。

从音乐艺术的形态学特征上来说，演奏活动的重要性恰恰揭示了音乐作为时间艺术的动态特征。演奏之所以必不可少，根本上是由于音乐的意境只能存

①叔本华：《作为意志和表象的世界》，商务印书馆 1982 年版，第 361 页。

在于动态的声音流程之中。由于音乐摆脱了其他艺术所具有的那种客观性和外在性特征，因而它只能诉诸人们的听觉活动，视觉活动不再能发挥任何功能。在其他任何艺术形式中，我们都可以或多或少地通过视觉直观地把握到某种固定和静止的艺术形象，即使对于文学作品来说，语言的排列组合方式也具有某种美学效果。唯独对于音乐作品来说，我们只能通过自己的听觉来把握不断变换着的节奏和旋律，在自己的时间意识中重新组合出较为完整的形象和意境。因此，音乐艺术最鲜明地表现了时间艺术的根本特征。

从戏剧、文学到音乐，艺术形式越来越彻底地摆脱了物质材料和空间形式的约束，时间因素在艺术作品的存在中所占的地位越来越重要。不过，正如我们所说过的，任何艺术品的存在都离不开一定的物质材料，音乐作品自然也不例外。我们把音乐看作最典型的时间艺术，并不意味着否定了空间因素在其存在中的作用，而是说时间因素的作用更加突出而已。

第四章　艺术的接受

在前面几章中，我们分别对艺术创造和艺术作品进行了细致的分析。但是，完整的艺术活动还离不开对于艺术作品的鉴赏与批评，即离不开艺术接受。本章分别对艺术接受的这两个方面加以论述。

第一节　艺术鉴赏

所谓艺术鉴赏，是指受众（或接受者）通过对艺术作品的观照、欣赏获得审美愉快和体验的活动，是整个艺术活动的第三环节和不可分割的重要组成部分。

一、艺术鉴赏的性质、作用和特征

马克思说过：“没有生产，就没有消费；但是，没有消费，也就没有生产，因为如果没有消费，生产就没有目的。”① 艺术创造和艺术鉴赏之间根本上也是这样一种关系。因此，艺术鉴赏在艺术活动中具有十分重要的作用。如果没有受众的鉴赏活动，艺术家所创造的艺术作品，其价值就只能处于潜在状态而不能得到实现。在这个意义上，艺术鉴赏应当被看作是艺术本体的一个重要组成部分。

在以往的艺术和美学理论中，鉴赏活动的作用和意义并没有得到应有的重视。按照现代美学的看法，艺术理论和批评的范式大体上经过了三个阶段的变化。传统的批评理论持一种作者中心论的观点，把作者看成是批评的核心对象，总是从作者的生平事迹、生活经历、趣味爱好和心理特征出发，对作品的审美价值和艺术特征做出解释与判断。历史上形形色色的传记批评、创作论研究基本上都可以归于这一类型。这类批评对于挖掘艺术家与艺术作品的内在联系无疑是十分有益的。好的传记批评由于能够把握比较恰当的分寸，因而能够准确地掌握作品在艺术家的意识中的构成过程，因此也具有相当的可信度与科学性。但这种批评的最大弊端在于，无法从理论上严格区分生活中的作者本人与特定创作行为中的创作主体，往往以前者来代替后者，这就可能导致作品独

①《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1995年版，第9页。

立性的丧失；同时，受众在鉴赏活动中的能动性和创造性自然也就得不到应有的重视。正是为了突出作品本身的独立存在，增强艺术批评的科学性和客观性，20 世纪初出现了一种文本中心论的观点。这种观点以俄国形式主义、法国结构主义、英美新批评以及各种符号学、叙事学理论为代表，强调文本乃是艺术的本体存在，关注文本的形式、结构、技巧、语言、符号等等，这对于清除传统批评的各种“意图谬说”、“传情谬说”，把文艺批评建设为一门真正的科学是十分有益的。但这种观点彻底切断了艺术作品与作者、读者乃至整个社会历史和现实生活之间的联系，把作品置于完全封闭和孤立的地位，又是十分片面的。真正给予受众的鉴赏活动以应有的重视、将其提到艺术本体论的位置加以探讨的，乃是 20 世纪中叶兴起的接受美学理论。该派理论的代表人物姚斯认为，“在这个作者、作品和大众的三角形中，大众并不是被动的部分，并不仅仅作为一种反应，相反，他自身就是历史的一个能动的构成”①。在他看来，一部艺术作品的历史生命如果没有接受者的积极参与是不可思议的，因为只有通过读者的鉴赏和相互交流，作品才能进入一种连续变化的审美经验之中，这一过程从根本上决定了读者与艺术家及其新作品之间的联系，也就是说，受众的鉴赏不仅促成了既定艺术作品审美价值的实现，而且直接影响到了艺术家对于新作品的创造。因此，他认为过去那种封闭在作者与作品、创作与生活之间的批评模式，就必须向接受美学开放和转换。

我们认为，接受美学对于我们研究艺术鉴赏来说，的确具有深刻的方法论上的启示。有不少人认为，关于艺术鉴赏活动的研究无论中外都古已有之，因而接受美学并无什么理论上的突破与创新。我们认为，这种观点是一种极大的误解与偏见。确实，传统的艺术理论并不乏对于鉴赏活动的研究，但这些理论的一个共同特点是，把受众的鉴赏看作是一种被动的接受行为，认为作品在创作活动结束之际就已全部完成，鉴赏活动只是在被动的感受和欣赏中产生某些审美的愉悦或快感而已。而事实上作品在创作活动结束之际并未完成，因为真正的鉴赏活动还必须调动起受众的全部审美经验和艺术修养，对作品中的各种空白和未定之处加以填补。这种填补尽管是在作品已有的暗示之下来进行的，但在根本上却并没有什么确定的答案和结果，因此受众必须依赖于自己的审美判断力和艺术创造力。惟其如此，人们才把艺术鉴赏看作是一种审美再创造活动，而这种活动显然不仅仅是肯定或印证了作品的已有价值，而是通过鉴赏为作品增添了新的审美价值。其次，受众在鉴赏活动中的创造作用还使他与作者之间不再是一种主体与客体、主动与被动的关系，而成了一种主体间的交流与

①姚斯：《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社 1987 年版，第 24 页。

对话关系。因此，在鉴赏活动中就不仅仅是受众受到了审美的陶冶与教益，作者本身必然也会在交流中受到受众的影响，部分地改变了自己原有的创作主张和审美倾向，这对于其今后的创作是大有影响的。一个有着健康和积极的审美倾向的艺术家，必然会在创作中时刻注意到受众的存在与需要，努力争取鉴赏者的合作。俄国作家柯罗连科曾经说过，“作者应当随时都能感觉到别人，并且经常回顾（不是正在进行创作的时刻），看一看他的思想、感情和形象能不能呈现在读者面前，变成读者的思想、读者的形象和读者的感情”①。法国作家萨特也认为，“任何文学作品都是一项召唤。写作，这是为了召唤读者以便读者把我借助语言着手进行的揭示转化为客观存在”②。这些都说明，艺术家和受众在艺术活动中是一种相互协作和交流的关系，而不是主动与被动的关系。

艺术家与受众之间的交往关系是以艺术作品为中介的，因此，对于艺术鉴赏的研究还应该考虑受众与作品之间的关系。那么，这两者之间是一种怎样的关系呢？我们认为，受众在鉴赏活动中一方面要受到来自作品的制约与规范，另一方面，受众又具有自己的能动性和积极性。

首先，无论受众在鉴赏活动中享有怎样的自由，一旦他选定了自己的欣赏对象，他就必然会受到作品的规范和影响。受众在欣赏活动中需要调动起自己的各种心理能力，但这种心理能力究竟应该如何发挥作用，则必须从具体的艺术作品出发。这是因为，每一部艺术作品都有自己特有的艺术境界和审美特征，受众的情感体验和艺术想象最初就是被这些因素所激发的。比如我们在欣赏故宫或长城这样的伟大建筑时，尽管还来不及进行细致的观察与思索，但这些建筑本身所具有的庄严宏伟的气势，却在一瞬间就攫住了我们的心灵，使我们产生了一种神圣、自豪与仰慕的感情；反之，当我们看到江南园林中的假山或亭台时，则会立刻沉浸在一种温柔旖旎的氛围之中。这种情况不独出现在空间艺术之中。在欣赏文学或音乐作品时，我们也往往在一开始就进入了作品特有的基调或情境之中，这是由作品对我们的引导或规范作用所造成的，这种范导作用贯穿着鉴赏活动的整个过程。我们知道，受众的情感和想象活动一旦被激发起来，就可能会变得十分活跃，有时甚至会难以控制。但在艺术鉴赏活动中，作品却可以通过自身的结构安排和情节发展来对此加以调节和约束。这是因为，艺术作品不同于生活中发生的偶然性事件，它是艺术家从一定的创作意图出发，精心组织和安排的结果。优秀的艺术家在创作中就时刻注意对受众可

①转引自《赫拉普钦科文学论文集》，人民文学出版社 1997 年版，第 145 页。

②《萨特文学论文集》，安徽文艺出版社 1998 年版，第 101 页。

能做出的情绪反应加以预测，并有意识地加以引导和调节。因此，只要受众在鉴赏中时刻注意顺应作品本身，那么他的心理活动就一定会沿着某种规范性的方向发展。比如莎士比亚的某些悲剧常常掺杂着一些喜剧性的情节，但由于这些情节无不经过艺术家的巧妙安排，因而并不会冲淡作品的悲剧气氛，反而会产生某些意想不到的艺术效果。我们常说，“一千个读者心目中就有一千个哈姆雷特”，这句话的确揭示了受众在艺术欣赏中的积极性和创造作用，但这并不意味着受众在鉴赏中可以完全离开作品去任意想象和发挥。以哈姆雷特为例，受众心目中的艺术形象尽管千差万别，但却决不可能把哈姆雷特的形象与李尔王混淆起来。正如鲁迅所说：“读者所推见的人物，却并不一定和作者所设想的相同，巴尔扎克的小胡须的清瘦老人，到了高尔基的头里，也许变了粗蛮壮大的络腮胡子。不过那性格，言动，一定有些类似，大致不差，恰如将法文翻成了俄文一样。”① 所以，如果我们过分强调读者在鉴赏活动中的自由性和随意性，而忽略了作品的制约作用，就会走向另一个极端。

其次，在鉴赏活动中，受众在受到作品制约的前提下，又具有一定的能动性和积极性。这是因为，每个受众都有着自己的生活经验、思想情感、性格气质和审美情感等，而受众的每次欣赏活动又可能具有各种不同的心境和外部条件，这些都会使他们对于同一部艺术作品产生不同的情感反应，作出不同的理解与解释。刘勰在《文心雕龙·知音》中说，“知多偏好，人莫圆该，慷慨者逆声而击节，蕴藉者见密而高蹈；浮慧者观奇而跃心，爱奇者闻诡而惊听。会己则嗟讽，异我则沮弃”，指的就是由于人们在主观条件的影响下对于欣赏对象的不同选择和反应。除此之外，生活在不同时代的受众也必然会表现出不同的欣赏趣味和审美需要，也就是说，艺术欣赏并不仅仅是一种个体性的行为，它归根到底还受着社会历史条件的制约。正是因此，同一作品在不同时代就可能激起完全不同的审美反应。比如《诗经》中的名篇《关雎》长期以来被解释为咏后妃之德，而今天人们已经完全将其当作一首爱情诗来看待了。这种变化就是由于人们在思想观念和审美趣味上的发展所造成的。再如对于名著《红楼梦》的理解，过去的读者往往津津乐道其中的“色空观念”，认为“风月宝鉴”为全书之关键。而现代读者则显然更关注其中对封建社会的腐朽没落的揭露，以及对于贾宝玉、林黛玉具有叛逆色彩的爱情的歌颂。读者的思想意识和审美情趣的变化对于鉴赏活动的这种影响常常会极大地改变艺术作品在不同时代的命运。比如司汤达的《红与黑》在其问世之初，由于艺术手法的新颖而难于为人们所接受，曾经受到长时间的冷落，在20世纪却由于现代主

①《鲁迅全集》第5卷，人民文学出版社1981年版，第530～531页。

义的兴起而备受重视，其中的心理描写被看作是现代意识流写作手法的先驱之一。反之，同时代的大仲马尽管生前轰动一时，在现代却早已不被看作是一个严肃或高雅的艺术家了。除此之外，受众对于鉴赏活动的主观影响还在于，他可以运用自己的审美经验和艺术修养，对作品进行新的创造，从而为作品增添新的价值。这一点我们将在分析艺术鉴赏的具体过程时加以详细的论述。

那么，受众怎样才能成功地进行这种鉴赏活动呢？或者说，艺术鉴赏需要怎样的前提和基础呢？我们认为，艺术鉴赏在根本上仍旧是一种社会性的活动，它是以人类在长期的实践活动中所形成的社会化的审美能力为前提的。正如马克思所说："只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分产生出来。"① 人的审美能力以及各种艺术鉴赏力并不是一开始就具有的，而是在人类的实践活动中才产生和发展起来的。从历史上来看，客观事物并不是一开始就成了人的审美对象，只有当人在实践活动中发展起各种必要的社会化的本质力量之后，人类才具有了一定的审美能力和艺术创造力，艺术鉴赏活动也才逐渐发展起来。

对于一个个体来说，一部艺术作品能否成为他的鉴赏对象，首先取决于他是否具有相应的审美能力。马克思说过，"对于没有音乐感的耳朵来说，最美的音乐也毫无意义"②，原因就在于，艺术作品的意义并不会对受众自动地显现出来，受众必须具有相应的审美修养和艺术经验，才能够进行成功的艺术鉴赏活动。

第一，受众必须具有一定的审美修养。审美修养的直接表现就是马克思所说的审美感官，如有音乐感的耳朵和能感受形式美的眼睛。从生理的角度来看，存在某些感官缺陷或障碍的人，在艺术鉴赏中就会表现出相应的欠缺。比如先天的聋哑或盲人就无法欣赏音乐或绘画作品。即使是感觉完全正常的人，也必须通过一定的审美实践来增强自己的审美修养，才能使自己的感觉具有相应的审美能力。不过，艺术鉴赏所需要的审美修养却决不仅仅是一种审美感觉。这是因为，艺术鉴赏作为一种审美经验，乃是一种在感知、想象、情感和理解等多种心理要素的共同参与下来完成的体验活动。除了感觉之外，其他心理要素在鉴赏活动中也都具有不可替代的作用。首先，受众在鉴赏活动中如果不能为艺术家所创造的艺术形象所打动，产生相应的情感体验，也就无法进入作品所创造的艺术境界，鉴赏活动也就无法正常进行。其次，想象活动与审美

①《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第126页。
②《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第126页。

经验的关联也早已为人们所发现。众所周知，想象在艺术创作中具有至关重要的作用，而在鉴赏活动中，想象的作用也是必不可少的。艺术家在创作中常常通过想象在事物之间建立一些十分奇特的联系，受众也只有通过想象活动才能对此加以把握。比如李贺诗云：“芙蓉泣露香兰笑”，这里的“泣”与“笑”显然都不是花儿本身所具有的特征，而是诗人在想象中把人的特点与花的形象加以“嫁接”的结果，读者如果没有相应的审美修养，就可能认为这是无稽之谈。再如人们常常赞叹雕像《维纳斯》代表了人类美的理想，并且认为雕像的断臂并未损害艺术形象的美，原因就在于人们在鉴赏活动中可以通过想象活动对此加以弥补，而且由于想象活动千变万化，反而给这座雕像增添了一丝变化和活动的美。最后，理解活动在艺术鉴赏中也有着十分重要的作用。鉴赏活动的一个重要内容就是要对作品的审美价值作出一定的审美判断，而判断活动就离不开理解力的参与。当然，审美判断与科学认识中的判断有着本质的区别。按照康德的观点，审美判断是一种反思判断力，它不是从普遍性的概念、规律出发去判断特殊事实，而是从特殊的事物和感受出发去寻找普遍。这个特点使它成为一种形象思维的能力，因而在艺术活动中发挥着重要的作用。在鉴赏活动中，受众必须具有这种理性的判断能力，才能对作品的审美价值作出具有普遍意义的判断。

第二，受众还必须具有一定的艺术鉴赏经验。艺术鉴赏尽管在根本上必须符合审美经验的一般规律，但毕竟有着自身的特殊性。首先，艺术作品与自然物等其他审美对象相比具有不同的特点。简单地说，艺术作品作为艺术家的创造物，乃是艺术家通过严格的艺术形式对自然的物质材料加以改造的结果，因而有着自身的形式规律和技巧特征。而在不同的艺术门类之间，也存在着艺术语言和形式的差异。受众必须通过必要的训练和学习，对此做到心中有数，才能够成功地进行艺术鉴赏活动。具体而言，文学作品所运用的工具是文字语言，绘画艺术则借助于色彩和线条，而音乐必须服从声音和节奏方面的规律，雕塑与建筑等具象艺术又必须依赖于各种建筑材料，如此等等。受众在鉴赏活动中首先就必须明了作品所属的艺术门类，并通晓此类艺术的形式特征，才能较为客观地把握到作品的艺术魅力。其次，成功的艺术欣赏还必须以相应的审美文化传统作为基础。不同民族和地区的艺术作品总会在文化传统和审美渊源上表现出一定的差异，受众只有把作品置于相应的文化传统中，才可能作出恰当的理解与解释。比如中国人对于青松的不屈精神，对于梅、兰、竹、菊的清丽高洁的品格是十分熟悉的，因而对于以此为题材的中国画就比较容易理解，相反，对于缺乏东方文化修养的西方人来说，要理解这一点就可能相当困难。反之，中国人大多对西方的宗教文化不甚了了，对西方的宗教艺术自然也就十

分隔膜。因此，具备尽可能广泛的审美文化修养，对于艺术鉴赏来说无疑是十分有益的。最后，受众的艺术修养还表现在他的人生阅历和生活经验上。这种修养看似与艺术欣赏关系不大，实则至关重要。生活阅历深广的人，才能在艺术欣赏中产生更多的想象和联想，所产生的审美体验也更为丰富和深刻。杜甫的诗《江南逢李龟年》：“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正是江南好风景，落花时节又逢君。”所写的固然是生活的感慨与人生的伤痛，但其中所描绘的作者在多年之后，重新听到李龟年的歌声时所产生的不同感受，却也正道出了人生体验对于艺术鉴赏的深刻影响。同样是这熟悉的歌声，然而听者却已饱经离乱，历尽沧桑，自然也就产生了更为丰富和深刻的审美感受。

由此可见，艺术鉴赏是一种需要读者充分调动起自己的审美和文化修养，以全部心灵的活跃来参与的积极的、能动的审美活动。正因如此，艺术接受才不是消极和被动的，而是一种充满创造性的活动。

二、艺术鉴赏的过程

我们在上一编中就曾经分析过审美经验的动态过程，并将其划分为呈现、构成与评价三个阶段。从根本上来说，艺术鉴赏也必然符合审美经验的一般规律。不过，由于艺术作品乃是一种特殊的审美对象，因而对它的欣赏自然也就具有某些新的特点。

正如我们曾经说过的，艺术作品与自然对象不同，它是由艺术家精心创造出来，专门用于审美欣赏的审美对象，因此，我们在面对艺术作品的时候，就会直接进入审美活动之中，而不必像面对自然对象时那样首先进行一番思考与鉴别的工作。艺术作品的这个特点就使得艺术鉴赏显得相对地容易和直接。如果说在阅读文学作品或欣赏音乐作品这种时间艺术时，还需要经历一定的时间过程的话，那么，我们对于绘画、建筑、雕塑等空间艺术的欣赏则似乎在一瞬间就完成了。也正是因此，人们常常把审美欣赏看作是一种瞬间的直觉或静观。即便是对于时间艺术的欣赏，我们也常常能够在很短的时间内就把握到作品的艺术特征和审美倾向，从而形成强烈的“第一印象”。确实，这种第一印象在艺术鉴赏中常常是十分重要的，在某种意义上，它是我们艺术鉴赏的出发点，也是使艺术鉴赏区别于其他审美经验的显著标志。一般来说，我们也正是通过这种第一印象来决定是否要选择这一作品作为我们的欣赏对象。正如莱辛所说的，在欣赏活动中，“最大的效果都要靠第一眼印象”，要是这第一眼印象“使我们在作品中找不到引人入胜的东西，就不再在那上面留连玩索了”①。

①莱辛：《拉奥孔》，人民文学出版社 1988 年版，第 67 页。

第一印象何以具有如此的重要性呢？原因在于审美经验总是一种感性的直觉活动，审美对象总是首先作用于我们的审美感官，从而在一瞬间给我们以强烈的情感体验。这种第一印象就最明显地体现了审美经验的特点。随着艺术鉴赏的进行，理解因素必然会越来越多地参与进来，从而冲淡了艺术鉴赏的直觉特点。除此之外，第一印象虽然是在瞬间形成的，却并不是偶然性的产物，因为受众在进行艺术欣赏之前必然已经具有了一定的艺术修养和审美能力。

不过，第一印象的作用无论多么重要，它仍然只是艺术鉴赏的前奏或准备而已。真正的艺术欣赏是一项十分复杂的心理活动，它需要受众在各种审美心理要素的参与下，完整地把握作品的艺术形象和形式结构，尽可能忠实和全面地填补作品中所存在的各种空白，从而完成艺术作品向审美对象的转变。在此之后，还必须对作品的意义加以准确的理解与把握，并对作品的审美价值作出具有普遍意义的评价。同时，由于作品的意义常常具有许多含蓄或隐晦之处，因而对艺术作品的鉴赏一般来说都不是一次就能完成的，它需要受众进行反复的回味与品评。这样一来，艺术鉴赏就不是由作品到受众的直线运动，而是两者之间的一种无休止的循环与交流。不过，为了叙述的方便，我们仍然必须打破这种循环，把艺术鉴赏的过程大致划分为艺术作品向审美对象的转化和读者对审美对象的评价与回味两个阶段。以下我们分别对此加以说明。

长期以来，人们一直有一种错觉，认为艺术作品在艺术家的创作活动结束之际就已经完成了，或者说已经是现成的审美对象了，这样，鉴赏活动自然也就成了一种消极和被动的接受了。事实上，艺术家所创造的艺术作品作为审美对象还只是一种潜在的存在，其审美价值还没有得到实现。如果没有受众的欣赏活动，那么作品的现实性就永远得不到实现，艺术家的创作也就没有任何意义了。不仅如此，艺术家实际上也并没有赋予作品以完整的存在。现代西方的现象学美学早就发现，艺术家在创作中对于对象的描绘永远不可能是完全彻底的，因为作品有限的字句不可能再现或描写对象的所有特征，而只能就其主要特点加以描绘。英伽登就认为，“一部文学作品在描写某个对象或对象的环境时，无法全面地说明，有时也并未说明这个对象具有或不具有某种性质。每一件事物，每一个人物，尤其是事物的发展和人物的命运，都永远不能通过语言的描写获得全面的确定性。我们不能通过有限的词句把某个对象的无限丰富的性质表现出来”①。因此，作品的描写只能是在某些方面显得确定，某些方面则显得模糊甚至一无所知，即使对那些确定的方面，在更进一步的细节上也仍有许多不够清晰的地方。另一方面，把对象的所有细节都尽可能事无巨细地加

①英伽登：《文学的艺术作品》（英译本），伊凡斯顿 1973 年版，第 114 页。

以表现，并不符合艺术创作的要求，相反却会不必要地分散受众的注意力，从而降低作品的艺术感染力。而艺术家有时有意舍弃某些细节，对重要的人物和事件加以重笔力写，却能够给受众留下更加鲜明的印象。正因如此，许多艺术家在作品中常常有意识地制造许多空白，借此激发读者的艺术想象力，这一点在中国的古典诗词、山水画和书法艺术中有着十分突出的表现。

从艺术欣赏的角度来看，作品的空白和未定之处使其呈现为一种潜在和可能的状态，因而鉴赏活动就必须把作品的空白之处加以填补，从而使其由潜在状态转化为现实状态。为了使作品的潜在部分得到实现，读者就必须在欣赏中调动自己的理解力和创造力，根据自己对作品整体意义的把握，对空白之处加以合理的设想和解释。在一般的欣赏活动中，受众可能并没有意识到这些空白和未定之处的存在，因而并未自觉地加以填补，而只是在下意识中凭着久已形成的欣赏习惯去进行的。这正是我们强调审美经验和艺术修养是鉴赏活动的前提条件的原因。对于如何填补作品中的这些空白，接受美学进行过深入而详尽的探讨。德国美学家伊瑟尔认为，读者在文学鉴赏活动中存在着某种“游移视点”，“文学阅读中存在着一个必不可少的理解的游移视点在其内部不断运动”① 尽管伊瑟尔是在论述文学阅读时提出这一概念的，但我们认为这实际上是一切艺术鉴赏活动中普遍存在的现象。这一点涉及不同艺术的内在关联问题，我们将在下面予以说明。伊瑟尔所说的游移视点，实际上是指读者在脱离了现实世界之后，进入了文本世界，在欣赏活动中不断进行自我分离，按照阅读的时间进程进入文本中的各个对象，并以对象的视角去感受作品中的审美情境。他认为，视点的游移使读者得以从本文的一个视角转到另一个视角，并且在转移中保存上一个视角所带给自己的感受和体验，这种保存又进一步影响到读者对于新视点所形成的体验，这样，读者就能够不断修正自己对于作品整体的审美感受和理解。同时，读者从自我中分离出来，进入到作品的内部视角之中，又保证了读者对于作品的感受和理解以及对于作品中空白和未定之处的填补，都受到作品本身的引导和制约，这样，就能够有效地防止读者的理解偏离作品本身所设定的方向和范围。

游移视点的存在一方面使作品在鉴赏中逐渐从潜在状态转化为现实的审美对象，另一方面也使读者的自我不断地进行着分离和整合。比利时现象学家乔治·布莱认为，读者的自我在欣赏活动中时刻经受着另一个自我的侵蚀，因为“我成了这样一个人，其思想的对象是另外一些思想，这些思想来自我读的

①伊瑟尔：《阅读活动》，中国社会科学出版社 1991 年版，第 130 页。

书，是另一个人的思考。它们是另外一个人的，可是我却成了主体”①。这个另外的自我实际上就是作品，也就是说，作品在欣赏中实际上成了一个准主体，欣赏活动也就成了受众与作品之间的精神交流。然而从根本上来说，我们在鉴赏活动中所把握到的又是艺术家的自我，因为我们实际上是以作品为起点重新构成了艺术家的自我意识，只不过这个艺术家并不是现实中实际存在的，而是只存在于艺术创作活动中的审美主体。因此，我们把艺术鉴赏看作是受众与艺术家以艺术作品为中介所进行的精神交流活动。

那么，把艺术鉴赏看作一种时间性的行为，是否只适用于对时间艺术的欣赏，而不适用于绘画等空间艺术呢？对空间艺术的欣赏似乎常常在一瞬间就完成了，因为我们一般总可以直接把握这类作品的整体结构和形象。或许正是因此，伊瑟尔才认为游移视点是文学阅读中独有的现象。但我们认为这只是一种误解而已，因为我们以时间和空间特征来作为划分不同艺术的标准，在理论上并不是一种严格的做法。究极而言，时间与空间乃是任何艺术都必然具有的两种属性，也是我们进行艺术鉴赏所必须把握的对象。当然，就其直接的存在方式而言，音乐等艺术是以时间形态来存在的，而绘画等艺术则是以空间形态来存在的，但这并不是说前者就与空间无关，后者也与时间无关。严格来讲，任何艺术的创作都经历了一个由时间向空间或者由空间向时间的转化过程。任何时间艺术都是由艺术家通过对于空间对象的描绘而构成的；反过来，任何空间艺术又都是由艺术家在时间意识中创作出来的。因此对于鉴赏来说，实际上就是要把艺术家的创作过程反转过来，也就是说，对于时间艺术的欣赏需要完成由时间向空间的转化，只有当受众在想象中把作品中的时间信息转化为可见的艺术形象，才能够进行真正的审美体验和理解；反之，对于空间艺术的欣赏则需要完成由空间向时间的转化，也就是说把艺术家所塑造出来的空间形象重新转化为自己意识中的时间性存在，才能进一步把艺术形象在自己的头脑中显现出来。因此，我们认为，任何艺术鉴赏都必须经历一种时间的过程，对空间艺术的欣赏尽管看起来是在一瞬间完成的，实际上也经历了一个内在的时间过程。只是因为受众在鉴赏之际已经具有了一定的艺术修养，对于作品的艺术风格和审美特征也有一定的了解，因此可以凭借直觉做出一定的反应。但实际上这同样只是一种第一印象而已，要真正把握作品的意蕴，仍然需要受众的细细品味和玩赏。

受众在使艺术作品转化为审美对象之后，并不意味着鉴赏活动的完成，他还需要根据自己所获得的审美体验来对作品的审美价值作出评价和判断。在一

① 乔治·布莱：《批评意识》，百花洲文艺出版社1993年版，第257页。

般的艺术鉴赏中，受众往往只满足于从作品中所得到的审美愉悦，而不再进一步作出明确的审美判断。只有对于那些专业的艺术批评家来说，理性的判断和评价才是必不可少的。

正如我们上面所说的，艺术鉴赏并不是一次性的直线运动，而是作品与受众之间的一种往复循环和交流。这种循环就是我们常常见到的对艺术作品流连忘返、一唱三叹的情景。古人早就认识到了这一现象。严羽在《沧浪诗话·诗评》中就说："读骚之久，方识真味，须歌之抑扬，涕泪满面，然后为识真《离骚》。"这是因为，艺术作品是诉诸人们的情感体验而不是抽象认识的，因此人们对作品的体验并不是通过一次推理或判断就能够完成的。我们已经说过，受众在艺术欣赏中享有充分的能动性和创造性，这就使受众的每一次欣赏活动都可能有新的发现和体会，从而使作品的意义显得无穷无尽，令人有回味无穷、余音绕梁之感。优秀的艺术作品往往看似平淡无奇，实则含蓄蕴藉，需要人们仔细品味。艺术史上曾有这样一个著名事例："唐阎立本至荆州，观张僧繇旧迹，曰：'空得虚名耳。'明日又往，曰：'尤是近代佳手。'明日往，曰：'名下无虚士。'遂坐以观之，留宿其下，十余日不能去。"① 作为唐代的大画家，阎立本的鉴赏水平不可谓不高，但他初见张僧繇的画作，仍旧未能发现其真正的艺术价值，这表明艺术欣赏确实需要人们的仔细玩味和细细咀嚼。对于这一点，西方的美学家们同样有着相似的见解。伽达默尔就认为，对于艺术作品的理解活动是一个"视域融合"的过程，也就是说，接受者在欣赏和理解过程中必须筹划出一个本文意义的视域，而在这个过程中，理解者并不能摆脱自身的视域，因此必然把自身的视域融合到所筹划的作品视域之中。而且这种视域的融合并不是一次就能完成的，它是一种无休止的循环过程，因为每一次的融合都会产生一个新的理解视域，而作品的视域也随之呈现为新的面貌，于是又会导致一个新的融合过程。因此，"对一个本文或一部艺术作品里真正意义的汲舀是永无止境的，它实际上是一个无限的过程"②。

第二节　艺术批评

一、艺术批评的性质和特征

所谓批评实际上就是一种判断活动，艺术批评就是批评家根据自己的审美

① 郭若虚：《图画见闻志》。

② 伽达默尔：《真理与方法》（上），上海译文出版社 1992 年版，第 383 页。

趣味和价值标准，对各种艺术现象和艺术作品所作出的判断与评价。

艺术批评虽然与艺术鉴赏都属于艺术的接受活动，但它们之间却有着明显的区别。其中最根本的一点就是，艺术鉴赏基本上是一种感性的审美体验，而艺术批评则是一种理性的思维和判断活动。在一般的艺术鉴赏活动中，受众只要能够从自己的审美经验和艺术修养出发，较为准确地把握到作品的意蕴，并从中体会到相应的审美愉悦，就可以说已经完成了鉴赏的任务。而对于批评家来说则不然。从某种意义上来看，鉴赏活动所产生的感受和体验只是批评活动的起点而已。批评家的真正工作在于运用自己的理论修养来对这种感性经验进行深入的解剖与分析，并且在这个过程中尽可能超越个人观点的局限性，使自己的批评代表某种社会的要求与呼声，从而积极地影响艺术家的创作和读者与观众的审美趣味及思想观念。同时，由于批评家有着远远超越一般读者的艺术视野和社会责任感，因此他的批评必然不会局限于具体的艺术作品，而且会延伸到整个艺术现象，并且在根本上把艺术与审美作为一种社会现象来加以观照，这样，艺术批评就不再是一种狭隘的个人活动，而成了一种社会的事业。

尽管艺术批评与鉴赏在性质上存在着很大的区别，但它们之间同样有着紧密的联系。具体说来，一方面，艺术鉴赏乃是艺术批评的前提和基础，好的艺术批评家必然首先是一个好的艺术鉴赏家。这是因为，艺术批评不同于其他的理论活动，它是对于艺术现象的解剖与分析，其中，艺术作品又是它的最直接和最主要的对象。而对艺术作品的批评又必须服从审美活动的一般规律，也就是说，艺术批评在根本上也是一种审美活动，它必须以批评家对作品的审美体验和感受为出发点。如果一个批评家没有对作品进行细致的欣赏与玩味，直接就以理性的方式对作品加以分解和剖析，那么他就不可能真正把握作品的艺术价值，所得出的判断与评价也就没有任何美学上的意义。正如莱辛所说，“一个学会最透辟地评论一出戏的人，总是那些最勤于看戏的人”①。这表明，批评家只有首先提高自己的艺术鉴赏力，时刻注意把自己的理性判断建立在精细敏锐的艺术感受之上，才能较好地完成艺术批评的任务。另一方面，艺术批评又对艺术鉴赏有着一定的指导作用。我们说好的批评家必须首先是一个好的鉴赏家，但好的鉴赏家却并不一定是好的批评家，原因在于鉴赏活动主要求助于欣赏者的艺术感受力，对于其理解和分析能力则没有直接的要求。有时，过分精细的分析还可能妨碍鉴赏家的艺术直觉和悟性。不过，鉴赏活动不可避免地也有自己的局限性，这就是由个人的爱好和趣味所造成的狭隘性和片面性。在艺术史上，我们常常看到有些具有极高艺术修养的鉴赏家，由于受到自身艺术

①莱辛：《汉堡剧评》，上海译文出版社 1998 年版，第 129 页。

品位的影响而无法客观地评价某些艺术作品的审美价值。比如歌德尽管是个伟大的艺术家，却仅仅因为雨果作品中对于一些丑陋事物的描绘而对其横加指责，这种看法显然是与后者在艺术史上的崇高地位不相称的。为了克服个人见解和品位的这种褊狭性，就需要不断开阔自己的理论视野，使自己的看法具有更大的普遍性和代表性，而这就需要提高自己的理论修养和批评水平。伟大的艺术家尚且如此，对于普通受众来说，其鉴赏活动就更是需要时时求助于批评家对作品的分析与评价。我们常常看到受众对于一部作品的意义众说纷纭、莫衷一是，这固然是由于艺术的意义本身就具有多样性的特点，但有时分歧的产生却是由于受众理解力和判断力的欠缺，这时，批评家的意见往往就具有很大的指导和启发作用，有时还会成为一种裁决的标准与尺度。这就足见艺术批评所具有的重大理论意义和现实意义了。

那么，艺术批评本身究竟具有怎样的特征呢？我们认为，批评的根本特征在于它是一种中介活动。这可以从两个方面来看。

首先，批评是艺术创作实践与艺术理论之间的中介环节。批评一方面是一种理论活动，另一方面又必须从对具体的艺术作品的鉴赏活动出发，这就表明批评与艺术理论和艺术创作之间都有着紧密的联系。批评家之所以能够对艺术作品作出较有普遍性和客观性的评价与判断，是因为他总是依据一定的理论立场和体系，而不是单单凭借个人的感受和意见。当然，并不是每个批评家都有自己独立的理论体系，在批评家之间也存在着侧重于理论还是侧重于感悟的分别。一般来说，那些兼具艺术创作才能的批评家，其鉴赏和感悟力就可能更加突出，而那些专业的批评家则可能更重视批评的科学性和系统性。前者如法国的波德莱尔和英国的 T. S. 艾略特，都被称作其所处时代最伟大的批评家，而他们的主要成就却都是诗歌创作；后者如俄国的别林斯基、杜勃罗留波夫、车尔尼雪夫斯基则是专业的批评家和思想家。但无论如何，他们之所以被称作批评家却主要是由于他们都具有很高的理论修养，因此他们对艺术现象的看法才具有科学和理论的价值，这也正是批评家与一般的艺术鉴赏家的根本区别。艺术批评的职能就在于，它可以在抽象的艺术理论与具体的艺术实践之间建立起内在的联系，因而能通过艺术批评对艺术家的创作给以一定的指导和帮助。譬如别林斯基等人的文学批评就对俄国自然派作家以巨大的鼓舞与有力的指导，果戈理就首先是由别林斯基发现、推荐、指导，才一步步成长为俄国伟大的现实主义作家的。其所以如此，是因为艺术理论总是对于最普遍的艺术规律和审美特征的抽象概括，因而必然对于具体的艺术现象难以全面顾及，也就无法对艺术创作实践发生直接的影响；反过来，一般的艺术家也总是缺乏系统和全面的理论修养，因此对于理论家所发现的审美活动的一般规律就只能置若罔闻。

而批评家则总是具有艺术鉴赏和理论分析的双重才能，他一方面通过对作品的鉴赏和感悟而领会到了艺术创造的秘密，另一方面又通过提高自己的理论修养而掌握了审美经验的一般规律，这样，他就能够成功地在这两者之间承担起中介和桥梁的作用。因此，艺术家的创作活动也常常需要求助于批评家。我们在艺术史上有时会发现批评家成了艺术家的良师益友，著名的伯牙与子期的故事固然是在讴歌友谊之可贵，另一方面却也道出了艺术批评与艺术创作之间相存相依的密切关系。艺术家之所以会需要批评家的帮助，是因为批评家本身就是一个高明的鉴赏家。艺术家有时会囿于自身的艺术见解而无法对自己的作品与创作作出客观的判断，这时他们就可能想听听批评家的意见，因为批评家既有敏锐的艺术鉴赏力，又有深刻的理论分析能力，因此他对作品的意见往往会一针见血、鞭辟入里，具有很高的权威性。著名剧作家曹禺在其作品《雷雨》取得成功之后，听到批评家赞赏该剧揭露了封建家族的罪恶时也深感吃惊，因为他自己在创作之际只是想表达对于生活的强烈感受和体验，至于这种体验究竟具有怎样的价值和内涵，却并没有清醒的意识。这种情况实际上具有相当的普遍性和必然性，因为艺术创作和理论思维具有一定的矛盾性和对立性，艺术家为了保持创作的连贯性和纯粹性，往往会有意识地回避或疏远理论思维，这样他就无法对自己的内在心理进行严格的反思。但这只是就创作活动而言的，创作活动一旦结束，艺术家也会迫切地需要了解作品的真正价值和内涵，这时，批评家的意见就显得格外重要了。

其次，艺术批评还是艺术创作和艺术欣赏之间的桥梁。这体现在两个方面：一是受众的鉴赏活动常常需要批评家的帮助。前面已经说过，一般受众由于未经专门学习、训练，理论、艺术素养相对而言不一定很高，而且在大多数情况下观赏艺术作品仅满足于消遣、娱乐，因而鉴赏层次一般不是很高，对艺术作品的理解一般也不够深，有时浅尝辄止、不得要领，有时甚至对作品作出片面、错误的判断和评价。这就需要艺术批评家给予适当的指导和帮助。不少人都有这样的体会，即当你阅读或观赏了一部优秀艺术作品后，深受感动，拍案叫绝，却说不出该作品好在何处、妙在何处、妙在何方。而批评家的评论则往往能把你隐约感受到却说不清楚的道理点破、讲明，使你豁然开朗。这就是艺术批评的力量。二是可以将受众的意见反馈给艺术家。艺术创作的根本目的是为了受众的阅读与欣赏，能否满足受众的欣赏需求无疑是艺术家念兹在兹的事情。然而一般受众的意见总是分散而不稳定的，艺术家不可能也不必要去了解所有受众的看法和意见，这时，批评家就作为公众意见的代表而受到了艺术家的重视。我们说过，批评家的意见并不仅仅代表他个人的看法，它更是一种社会的呼声和要求，因此，艺术家通过了解批评家的看法，就可以在一定程度

上掌握广大受众乃至整个社会的审美要求和欣赏趣味。正是在这里显示了艺术批评对于审美活动所具有的根本作用和意义。

二、艺术批评的原则与方法

任何一种理论活动都有自己的思想原则和研究方法，艺术批评自然也不例外。不过，依据怎样的标准来划分不同的批评流派，历来就存在着广泛的争议。批评的原则和方法来源于它的美学和哲学基础，同时又和它所面临的艺术现象本身直接相关。按照美国批评家艾布拉姆斯的看法，每一件艺术品总要涉及四种要素，它们分别是艺术家、作品、世界和欣赏者，完整的艺术理论大体上总要对这四者加以区分。不过，每一种艺术批评又都不是对这四种要素一视同仁，而总要或多或少地偏向其中的某一种因素。由此出发，他把批评理论划分为模仿说、实用说、表现说、客观说四种形态。① 艾布拉姆斯对于批评理论的划分是以批评的对象为出发点，同时兼顾了批评的原则和方法，应该说是一种较为全面和公允的看法。这种共时性的研究方法也有其缺点，这就是不易见出批评理论的发展历史和现状，以及当代批评所面临的基本问题。因此，我们这里拟把历时性的研究与之结合起来，借以更全面地把握艺术批评的原则和方法问题。

在艾布拉姆斯所提出的理论模型中，实际上就潜藏着历时性研究的视角。这是因为，批评理论对这四种因素的关注并不是同时进行的。具体说来，传统的艺术批评主要关注的是世界和艺术家这两个要素，把它们作为分析和评价艺术作品的参照依据。对于艺术作品本身以及欣赏者的重视乃是 20 世纪的事情，而且批评理论重心的这种转移本身就是对于传统批评原则和方法进行反思与批判的结果。因此，我们有必要把传统批评与现代批评分开来谈，由此更易于发现艺术批评在当代所面临的根本问题。

传统批评尽管都比较重视世界和艺术家这两种因素与艺术作品之间的关系，但不同的批评理论在两者之间仍旧有所偏重。简单地说，古典的艺术批评更重视艺术与世界之间的模仿和再现关系，而近代的社会学批评或传记式批评则倾向于从作者的创作意图和生活经历、时代背景出发来阐释作品的意义。这种转变实际上是由于把世界进一步阐释为艺术家所表现的社会生活所造成的。

古典批评模式来源于古希腊的模仿说和再现论的文艺观。“模仿”这个概念最早是由赫拉克利特和德谟克利特提出来的，首先将其引入艺术理论中的则是柏拉图。柏拉图认为艺术家的创作就好像镜子之返照世界，是一种模仿活

①参见艾布拉姆斯《镜与灯》，北京大学出版社 1989 年版，第 5 页。

动，模仿所得的只是事物的“外形”而不是“实体”，这种外形或影像与真理隔着三层，因此他认为艺术不能给人以真知识，对艺术采取了一种否定态度。亚里士多德则与之相反。亚里士多德虽然也认为艺术是对世界的模仿，但却并不认为艺术只能得到事物的外形而不是真知识。他指出，“诗”所描写的事带有普遍性，因此“诗是一种比历史更富哲学性、更严肃的艺术，因为诗倾向于表现带有普遍性的事”①。不仅如此，亚里士多德还认为诗人在创作中为了达到一定的目的，可以描写某些不可能发生的事，这显然已不再是单纯的模仿，而是一种能动的反映和再现了。因此，亚里士多德的理论在后世经过许多理论家的进一步发展，就超越模仿说而成了一种“再现论”的艺术观。这两种文艺观在西方美学史上产生了广泛而持久的影响，也长期支配着西方传统的艺术批评。

真正科学意义上的社会学批评或历史主义批评则是在近代才产生的。维柯在其巨著《新科学》中开创了结合时代背景和艺术家的生平来研究艺术作品的批评方法和原则，标志着社会学批评的诞生。在这种社会学批评中，抽象的世界概念已经为具体的社会历史所取代，而且这种社会历史是作为艺术家的生活背景来加以考察的，因此，社会学批评同时又是一种传记式批评。这种批评的代表人物还有法国的圣·伯夫、丹纳和斯达尔夫人等。其中，圣·伯夫明确把文学看作是作家的传记、作家心理的史实，丹纳把种族、环境和时代看作是理解和解释艺术作品的三种基本要素，而斯达尔夫人则明确提出从社会制度与文学的关系论文学这样宏观的艺术社会学主张，凡此种种，都产生了十分广泛的影响。可以说，社会学批评乃是20世纪之前西方最重要的批评流派。这种批评把文学艺术当作一种社会现象的主张是基本合理的，但它只注重艺术作品所表现的对象，对于艺术作品的具体表现方式及其内在规律则重视不够，同时对此也缺乏有效的分析手段，以致极大地影响了艺术批评作为一门理论学科所具有的独立性和科学性。正因如此，这种观点在20世纪初就受到了以俄国形式主义为代表的现代批评的猛烈抨击和挑战。

形式主义批评产生于20世纪初的俄国，以后传入欧美。受其影响，又产生了英美“新批评”、法国结构主义和符号学等重要的批评流派。这类批评的共同之处在于，都主张把批评的重心从艺术作品之外转移到作品的内部，关注作品本身的结构、语言和手法等形式特征，认为只有这样才能使批评具有真正的科学性。在他们看来，“艺术是一种体验事物的制作方法，而制作成功的东

①亚里士多德：《诗学》，商务印书馆1996年版，第81页。

西对艺术来说是无关重要的”①，也就是说，艺术作品的价值只在于它在表现某种对象时所运用的技巧和手法，至于艺术所表现的东西本身则是无关紧要的。因此他们认为，传统批评那种从作家的生活经历和创作意图出发来解释作品的做法乃是一种“意图谬说”。应该看到，这种以艺术作品本身为核心的批评原则对于纠正传统批评的弊端是十分有益的。不过，它把艺术作品看作是完全孤立的，试图彻底割断作品与艺术家以及产生它的社会生活之间的血肉联系，显然又陷入了另一个极端之中。因此，20 世纪 60 年代兴起的接受美学以及以后的读者反应批评等流派又对其提出了激烈的批评。这类批评所针对的对象并不仅仅是作品中心论的批评模式，它同时还要彻底清算传统的作者中心论的批评模式。在它看来，这两种批评的共同缺陷在于，它们都把读者在艺术活动中的作用排除在外，因此都是片面和错误的。值得注意的是，接受美学并不限于孤立地强调读者在接受活动中的作用，而是试图把作者、作品与读者都容纳在内，视艺术活动为创作与接受、作者与读者之间的一种交流活动，并在此基础上把前两种批评模式的要求与特点都考虑在内，从而创立一种最全面和科学的批评理论。姚斯下面这段话就将接受美学的理论抱负表露无遗：“与文学研究中读者、听众、观众（‘接受者’）的复兴相呼应：本文语言学向言语活动理论和交流状况扩展；符号学在本文的文化概念上阐发，重新提出相互作用的主体问题；社会人类学中‘生活世界’的问题和生物学与环境的问题，知识社会学与方兴未艾的相互作用理论一同的回归，通过一种对话的逻辑来脱离形式或脱离表现逻辑。”② 可以看出，接受美学实际上是想把社会学批评和语言学、符号学、形式主义批评的原则和方法加以融合，从而一劳永逸地解决艺术批评的方法论问题。

事实上，现代批评的重心之所以从作者转移到了作品和读者，最根本的原因也正是出于在方法论上对传统批评的反思。而这种反思又不局限于批评领域内部，它是美学乃至整个哲学思想领域的根本问题。简单地说，现代批评之所以不满于传统批评的理论模式，最根本的原因就在于对这种模式背后的形而上学思维方式产生了深刻的怀疑。因为无论是再现论还是近代的表现论文艺观，都试图从根本上解决艺术的本质问题。这种思路正是形而上学的根本特征。形式主义批评之所以反对社会学和传记式批评，除了维护作品本身的独立性和批评理论的科学性之外，也是为了抛弃这种形而上学的思路。在这一点上接受美学也不例外。从这个角度来看，我们对于批评理论嬗变的考察就不能仅仅局限

①《西方文艺理论名著选编》下卷，北京大学出版社 1987 年版，第 383 页。

②姚斯：《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社 1987 年版，第 395 页。

在批评重心或范式的转移上面，而必须深入到批评的哲学基础和方法论层面。也只有从这个角度出发，我们才能真正把握到现代批评的共同特点和原则。现代批评对于形而上学思维方法的清算是沿着两个方向进行的，其中一个是欧洲大陆具有人本主义色彩的各种思潮，另一个则是以英美为中心的分析哲学和语言哲学。当然，这种划分是十分粗略的，主要是就欧陆思想对于存在的意义以及人的生存价值的关注而言的。在这方面，现象学批评、存在主义批评、解释学批评、精神分析学以及接受美学、读者反应批评等无疑有着共同的理论追求。此外，精神分析学和以法兰克福学派为代表的西方马克思主义也都属于这一方面重要的批评流派。而受分析哲学影响的则有分析美学、布拉格学派、符号学美学、格式塔心理学等批评流派，而俄国形式主义、法国结构主义等也与之有着相近的倾向。可以说，无论这些学派在立场和方法上存在着多么巨大的差异，在反对和清算形而上学这一点上却是基本一致的。

那么，现代批评的这种方法论追求究竟取得了怎样的结果呢？从目前的批评现状来看，各种具有现代色彩的批评模式已经开始为后现代批评所取代。以德里达等人为代表的解构主义或后结构主义者认为，诸如海德格尔等激烈批评传统观点的人实际上也是一些形而上学主义者，因此他们主张对形而上学进行更加彻底的批判和解构。在某种意义上，现代批评在对形而上学的批判这一点上早已取得了共识，而解构主义者的批判也已经相当彻底。问题在于，我们应该以一种怎样的批评原则和方法来取代形而上学呢？遗憾的是，解构主义在这个关键的问题上却苦无良策。当代批评也因此不可避免地陷入了话语危机。我们看到，在当代占据着批评舞台的新历史主义、女权主义、新殖民主义等批评流派，实际上都把反对形而上学的问题搁置起来了，他们所坚持的是一种泛文化的批评立场。这种批评把文化的多元性作为事实加以肯定， 进而倡导多元文化之间的交流与互动，在根本上是一种具有实用主义色彩的后现代批评。我们认为，对于根本的方法论问题的回避和搁置，是使得当代批评无法具有真正的理论建构能力的根本原因。因此，现代批评所提出的批判和清算形而上学的理论课题，仍然具有不可忽视的紧迫性和现实意义。

第六编

审美教育论

作为人类实践活动有机组成部分的审美活动，在使人流连其间的同时，还具有着重要的教育功能。审美教育是人类挣脱“单向度”状态，获得全面发展、塑造美好心灵、臻至完美境界的重要途径，在工具理性、技术控制大行其道的当今时代，审美教育不仅是一个美学理论问题，更具有着重要而紧迫的实践意义。

第一章　美育观的历史考察

审美教育，简称美育，它包括广、狭两种含义。广义的美育，泛指自觉和非自觉的一切审美活动本身所具有的感染人、影响人、陶冶人的教育功能，以及社会、学校或家庭有意识地利用审美的特点对人进行塑造的种种教育活动。而狭义的美育则专指与智育、德育、体育并列的一种独特的教育方式。

无论中国还是西方，美育的实践，以及关于美育的思想和学说，都可以说古已有之，源远流长，但是，美育作为一门独立的学科出现却是自近代才开始的。在现代，人类征服自然的能力日益增强，科学技术取得了日新月异的迅猛发展，高校教育中的学科分类也越来越趋向专门化，在这种情况下，人类如何摆脱由物质利益的不断膨胀所带来的负面效应，如何克服大工业生产以及分工日益细密化所造成的人的片面发展，就愈益成为一个突出而触目的重大社会问题，从而美育也就越来越成为美学家和教育家所共同关注的重要课题。深入研究并切实实施美育是时代赋予美学工作者和教育工作者的重要历史使命，它不仅关乎个人的全面发展与生存幸福，而且对于促进人类整体的可持续发展与和谐相处也具有十分重大而深远的现实意义。

审美教育作为一个独立的范畴与命题，是直到近代才正式提出的。但是人类的审美教育实践却早就伴随着审美活动的发生而诞生了，并相应地产生了丰富的美育思想。不过，无论在中国还是在西方，古代的美育实践还是不自觉、不成熟、不独立的，往往是作为一种手段而依附于其他的教育形式，因此，这也决定了古代的美育理论更多地只是看到了美育的工具价值却相对忽视了其自身独立的意义，可以说，以理节情、以理驭情是古代美育思想一个极普遍的特点。随着欧洲近代工业文明的兴起和理性主义主导地位的确立，一方面人类创造了空前巨大的物质财富，另一方面人自身的生存却被挤压到十分狭窄的空间，物质丰富与精神危机之间的紧张关系，使得在理论上长期处于遮蔽状态的人的感性问题——情感、欲望、想象被逐渐彰显出来。关注人的生存，要求人性的完整自由成为时代的呼唤。专门以人的感性为研究对象的美学正是在这一时期从哲学中分离出来成为一门独立的学科，美学家席勒那充满现代精神、具有划时代意义的美育理论也正是在这样的背景下提出来的。 20 世纪初期，在中国社会发生巨变，不得不开始现代化的历史进程中，王国维、蔡元培等人把西方的美学、美育理论引入了我国，经过百余年的发展，尤其是经过中西文化

不断的交往与冲突、碰撞与融合，在我国曾长期居于统治地位的工具论美育观终于走向式微，失去了话语主导权，而为一种新的也即以人本身的生存、幸福、全面发展为价值指向的美育观所取代。20 世纪既是中国美学的确立与成熟期，也是中国现代美育的形成与发展期。下面我们对中西方各自美育思想的演变作简要的评述。

第一节　西方美育观的形成与发展

一、古代美育观的形成及其内涵

古希腊是西方文化和文明的发源地之一，也是西方美育思想的最早开端。公元前 8—前 6 世纪，随着古希腊原始公社制的解体和奴隶制的确立，古代希腊各城邦的政治、军事、经济、文化都迅速获得发展，尤其是雅典，在伯利克里（约前 495—前 429）执政时期，达到了古希腊奴隶制的极盛阶段。这一时期的雅典，不仅在天文学、物理学、数学、生物学、医学等方面都达到了很高的水平，而且在建筑、雕塑、音乐、戏剧、文学等领域也取得辉煌成就，呈现出高度繁荣的景象。“伯利克里曾经称雅典为‘希腊的学校’，它确是一个学校，既在非常真实的方式上，也在于各种不同的方式上。它的孩子们从很小时候起就施以使他们成为良好公民的教育。其他城邦的公民都来到雅典，参观、学习。”① 雅典在政治、经济、科学、文化等领域的全面发展，一方面促进了学术研究的风气蓬勃兴盛，当时学术上百家蜂起、流派林立、群星灿烂；另一方面也为教育事业的发展壮大奠定了坚实的基础并直接导致教育的专门化场所——学校和职业教育家的出现。在希腊，最早以教育为专门职业的是一批自称为“智者”的人，他们经常周游各城市，创办学校，聚徒讲学，主要传授辩论术、语法和修辞学，同时还开设文学、音乐、几何学、天文学和声学等科目。

在古代雅典的教育中，美育占有相当重要的地位。从幼儿教育到成人教育，从学校教育到社会教育，无不贯穿并渗透着美育的内容。在当时由私人开办并收取学费的初级学校——文法学校和琴弦学校中，诗歌与音乐都是学生学习的重要内容。即使当学生十二三岁升人体操学校，集中进行竞走、跳高、角力、掷铁饼、投标枪等竞技活动的专门训练时，音乐仍是不可或缺的重要内容。他们在进行各项体操训练时，常常辅之以箫笛琴弦各种乐器的伴奏，把体

①海斯、穆恩、韦兰：《世界史》（上），生活·读书·新知三联书店 1975 年版，第 150～151 页。

育与美育有机地融合在一起。这种教育具有较为全面和完整的特点，它是把培养身体和精神两方面都美的人作为主要的宗旨。伯利克里在阵亡将士国葬典礼演说中的一段话，就充分表达了古希腊人所追求的完美的理想人格：“我们爱好美的东西，但没有因此而至于侈奢；我们爱好智慧，但没有因此而至于柔弱。我们把财富当作可以适当利用的东西，但没有把它当作可以自己夸耀的东西。至于贫穷，谁也不必承认自己的贫穷为耻；真正的耻辱是不择手段以避免贫穷。在我们这里，每一个人所关心的，不仅是自己的事务，而且是国家的事务；就是那些最忙于自己事务的人，对于一般政治也是很熟悉的——这是我们的特点：一个不关心政治的人，我们不说他是一个注意自己事务的人，而说他根本没有事务。”① 这种既追求审美，又热爱智慧，既注重实际，又向往理想，能把身体强壮与心灵高尚统一起来，把个人利益与国家利益融为一体的人，不正是一种完整的全面发展的人吗？

在古代雅典，注重美育，几乎可以说是一种普遍的社会风尚，诗歌、音乐、舞蹈、戏剧、体育竞技构成了他们社会生活和文化活动中极为重要的内容。“在雅典，文学和音乐的教育是和公共的宗教节日联系着的。每一年中，这种节日大约有六十次。一些主要的节日不但以游行队伍、体育比赛和竞技，而且还以公众合唱和戏剧表演来庆祝。每一节日都有新的剧本上演，作家们也在热烈竞争之中。”“在建筑、雕刻和绘画方面，也产生了许许多多的杰作。雅典确是一个美术博物馆，而卫城是个中心。”② 当时，在雅典拥有一个巨大的可以容纳一万多人的半圆形露天剧场，政府定期发给公民一定的津贴，让人们免费去看戏。就是说，观赏戏剧已不是一种单纯的个人行为，而表现为带有全民性质的重要社会活动。此外，在经常举行的各种体育竞技和比赛中，运动员们无论男女都是裸体登场，体育活动也同时成了直接展示人体美的盛会。古希腊历史学家普鲁塔克记述当时的情形说：“少女们也应该练习赛跑、角力、掷铁饼、投标枪，其目的是使它们后来所怀的孩子能从她们健壮的身体里吸取滋养，从而可以茁壮起来并发育得更好。尽管少女们确乎是这样公开地赤身裸体，然而其间却绝看不到，也绝感不到有什么不正当的地方。这一切的运动都充满着嬉戏之情，而并没有任何的春情或淫荡。”③ 很显然，这种社会习俗和文化氛围本身就具有十分显著的美育性质和意义，它们既是古希腊人生活实践

①修昔底德：《伯罗奔尼撒战争史》，商务印书馆 1960 年版，第 132 页。

②海斯、穆恩、韦兰：《世界史》（上），生活·读书·新知三联书店 1975 年版，第 151～152 页。

③转引自迟轲《西方美术史话》，中国青年出版社 1983 年版，第 33 页。

的重要组成部分，又包含着大量的美育实践，也是古希腊美育思想得以产生和形成的深厚的社会基础。

德国艺术史家文克尔曼在分析古希腊艺术之所以能取得高度繁荣的原因时曾经指出：“就希腊的政治体制和机构来说，古希腊艺术的卓越成就的最主要的原因在于自由，在希腊，自由随时都有它的宝座”；“由于自由，全民族的思想得到提高，有如干强枝茂”，“正是自由……在人初生时仿佛就已播下了高贵性情的种子”①。这段话对古希腊奴隶社会虽然不无美化之处，但是不容否认的是，古希腊人正如马克思所说，处于人类“正常的童年”时代，它的确比后来社会阶段的人们表现出更多的朝气、纯真和蓬勃向上的精神。古希腊雅典等城邦实行公民大会制度，这种民主制无疑使自由民这一阶层的人拥有更多的个人表现和个性发展的机会与空间。雅典人之所以对城邦建设、公众事务表现出强烈的兴趣，之所以那样富有进取心和创造力，显然与雅典的民主制度有着极为密切的关系。古希腊特殊的社会、文化土壤不仅造成了古希腊美育活动和美育思想的极其兴盛和发达，而且它通过丰富的文学艺术作品所显现出来的人格魅力也对后世产生了极为深远的影响。在西方美学史上首创“美育”这一概念的德国美学家席勒就曾把希腊人所表现出来的性格特征视为理想的楷模，在席勒看来，每一个希腊人都具有独立的个性，他们多方面的性格特征都表现为一种完美的整体。“他们既有丰满的形式，又有丰富的内容；既能从事哲学思考，又能创作艺术；既温柔又充满力量。在他们的身上，我们看到了想象的青年性和理想的成年性结合成的一种完美的人性。”② 可以说，如何在更高的程度上重新复现希腊人的性格，实现身体与精神两方面和谐发展的完美人性，这始终是西方美学史上众多美学家共同追寻和思考的一个重要课题，而且成为西方美育思想绵延不断的主旋律。

值得注意的是，尽管所有思想家都把完美人性的追求悬为最高的理想，然而由于思想家们各自置身其中的社会背景、历史语境以及所面临的现实矛盾的不同，他们对完美人性的理解存在着很大差异。大致说来，17世纪之前的主流思想更强调理性的力量，要求以理驭情，而启蒙运动之后的西方现代精神中则充满着对感性生命的热爱与赞美。美国学者罗兰·斯特龙伯格指出，“欧洲思想传统的最普遍也最重要的一个特征可以称作乐观的理性主义，也就是相信外部世界有一种合乎逻辑的秩序”③。这种源自古希腊而到启蒙时期几乎登峰

①朱光潜：《西方美学史》（上），人民文学出版社1963年版，第304页。
②席勒：《美育书简》，中国文联出版公司1984年版，第49页。
③罗兰·斯特龙伯格：《西方现代思想史》，中央编译出版社2005年版，第4页。

造极的理性主义表现出对感性的极度轻视，“即认为我们触摸的、感觉的和目睹的世界是杂乱无章的、不可知的；只有通过坚决地压制感性和推崇理性，才能找到作为解决之道的秩序原则”①。这种对理性的突出强调必然会表现在美学家对美育的理解和看法上。

柏拉图是西方最早对美育问题进行系统的理论总结和思考的美学家。他不仅建立起一套完整的客观唯心主义哲学体系，还从自己的政治理想出发设想出一个等级分明，由哲学家即国家的统治者，武士即国家的保卫者，农、工、商即从事各种劳动生产的人三个阶层所组成的“理想国”。他的美育思想就是从属于这种政治理想，并作为实现其理想国的重要措施而提出来的。

柏拉图认为必须从幼年起就对人施行严格的教育，这是因为，“一个儿童从小受了好的教育，节奏与和谐浸入了他的灵魂深处，在那里牢牢地生了根，他就会变得温文有礼；如果受了坏的教育，结果就会相反。再者，一个受过适当教育的儿童，对于人工作品或自然物的缺点也最敏感，因而对丑恶的东西会非常反感，对优美的东西会非常赞赏，感受其鼓舞，并从中吸取营养，使自己的心灵成长得既美且善”②。至于怎样才能使儿童从小就受到良好的教育，柏拉图在总结古希腊教育实践的基础上，明确提出“这种教育就是用体操来训练身体，用音乐来陶冶心灵”③。在柏拉图看来，“用故事来形成儿童的心灵，比起用手来形成他们的身体，还要费更多的心血”④。因此，“我们不是应该寻找一些有本领的艺术家，把自然的优美方面描绘出来，使我们的青年像住在风和日暖的地带一样，四周一切都对健康有益，天天耳濡目染于优美的作品，像从一种清幽境界呼吸一阵清风，来呼吸它们的好影响，使他们不知不觉地从小就培养起对于美的爱好，并且培养起融美于心灵的习惯吗？”⑤ 可见，柏拉图是想通过情趣健康、高尚的文艺作品来对青少年施教，培养和陶冶他们的心灵。

柏拉图一方面非常重视艺术独特的教育作用，但另一方面他又对艺术中表现情感持否定态度，唯恐引起人的“感伤癖”和“哀怜癖”，不利于培养公民的理性和勇敢，他还从客观唯心主义的理念论出发，认为艺术只是对作为世界本体的理念“模仿的模仿”，是理念的“影子的影子”，与真实隔着三层，并不能引导人们认识真理。这样，他又从根本上否定了艺术存在的价值。这种

① 罗兰·斯特龙伯格：《西方现代思想史》，中央编译出版社 2005 年版，第 5 页。
②柏拉图：《理想国》，商务印书馆 1986 年版，第 108 页。
③柏拉图：《理想国》，商务印书馆 1986 年版，第 70 页。
④柏拉图：《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社 1980 年版，第 22 页。
⑤柏拉图：《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社 1980 年版，第 62 页。

理论上的矛盾，正说明了在柏拉图那里以艺术为媒介的所谓审美教育只不过是一种手段而已，排斥与压抑感性情欲，追求并达到理念才是其真正的目的。

亚里士多德不像柏拉图那样否定艺术，他肯定艺术对现实的模仿可以达到真实性的高度，甚至认为诗比历史具有更高的价值。因为诗描写普遍性的事，“即按照可然律或必然律可能发生的事”①，而历史则描写具体的个别事件，因此，诗比历史更富于哲学意味。“知识和理解属于艺术较多，属于经验较少，我们以为艺术家比只有经验的人较明智……因为艺术家知道原因而只有经验的人不知道原因。只有经验的人对于事物只知其然，而艺术家对于事物则知其所以然。”② 既然艺术能够通过对现实惟妙惟肖的模仿反映出事物的普遍性，因而艺术就既能给人提供正确的认识，又能给人以积极的美感。在亚里士多德看来，艺术之所以能够给人提供快感，恰恰是因为它能使人从中获得知识，亚里士多德所持的仍然是一种理性主义的美育观。

与柏拉图不同的是，亚里士多德并不否定人的情欲，他认为美育的特殊作用就在于能够通过理性对感性加以节制和净化。在《诗学》中，他以悲剧为重点，深入分析了艺术引起人的怜悯与恐惧之情并使之得到陶冶的作用；在《政治学》中谈到学习音乐的目的时，他认为音乐学习有三种功能：教育、心灵净化和精神享受。亚里士多德对美育的突出贡献在于，他不仅看到了艺术的教育作用，而且更看到了艺术在发挥教育功能时的独特性，这就是艺术在给人以“无害的快感”的同时使人获得教益。正如他所说：“消遣是为着休息，休息当然是愉快的，因为它可以消除劳苦工作所产生的困倦。精神方面的享受是大家公认为不仅含有美的因素，而且含有愉快的因素，幸福正在于这两个因素的结合，人们都承认音乐是一种最愉快的东西，无论是否伴着歌词。”③ 亚里士多德的这一思想，把艺术的审美（即愉悦的精神享受）功能与净化心灵的教育功能有机地统一起来，为后来古罗马美学家贺拉斯的“寓教于乐”说所继承。

贺拉斯是古罗马时期最重要的文艺理论家。他的《诗艺》上承亚里士多德的《诗学》，下启古典主义美学之端，对 16 至 17 世纪欧洲的文学艺术创作产生过深远的影响。在《诗艺》中，贺拉斯把文艺的教育、娱乐功能统一起来，更明确地提出了“寓教于乐”的创作原则，对文艺的审美教育功能作了扼要而准确的概括。

①贺拉斯：《诗学 · 诗艺》，人民文学出版社 1962 年版，第 28 页。

②朱光潜：《西方美学史》（上），人民文学出版社 1963 年版，第 74 页。

③北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 45 页。

在贺拉斯看来，文艺的教育功能与娱乐功能不应该是彼此游离、相互外在的关系，而应该水乳交融、有机地统一在一起。“诗人的愿望应该是给人益处和乐趣，他写的东西应该给人以快感，同时对生活有帮助。在你教育人的时候，话要说得简短，使听的人容易接受，容易牢固地记在心里。……如果是一出毫无益处的戏剧，长老的‘百人连’就会把它驱下舞台；如果这出戏毫无趣味，高傲的青年骑士便会掉头不顾。寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望。”① 贺拉斯以长老和青年骑士的趣味作为艺术取舍的标准，表现出贵族阶级的思想立场，但是，他关于艺术教育作用与娱乐作用之间关系的看法却无疑是正确的。至于怎样才能做到“寓教于乐”，贺拉斯认为文艺必须具有以下三个方面的特性：一是真实性，艺术的内容必须真实可信、合情合理；二是形象性，艺术表现要具体可感；三是情感性，艺术要有魅力，能够以情感人。

从上面对柏拉图、亚里士多德、贺拉斯等人美育思想的简要介绍中不难看出，尽管他们各自的理论表述不尽相同，对待情感的态度也存在着或否定、或肯定、或要求情与理的统一等差异，但究其实，他们却都是把理性放在首位，美育只不过是作为一种手段，充当了理性教育的工具而已。在随后的中世纪里，美育更被纳入宗教的范畴，心灵的净化成为信仰上帝的根本途径。正如中世纪基督教美学的奠基人普罗提诺所说：“心灵一旦经过了净化，就变成一种理式或一种理性，就变成无形体的、纯然理智的，完全隶属于神，神才是美的来源，凡是和美同类的事物也都是从神那里来的。”②

应当承认，产生于科学技术尚未充分发展的前工业化时期的理性主义美育观有其自身的历史必然性。从学理上说，由于美育与其他教育形式之间的相互渗透、相互依存的关系，美育具有不容否认的服务于其他教育形式的工具性价值，因而这种理论也具有相当的合理性。但是，以牺牲感性来培植理性，或者只强调理性而漠视感性本身存在的合法性却最终会导致人的畸形、片面的发展，并最终会使美育本身也变成可有可无的装饰品。

二、现代美育观的提出及其意义

在欧洲，理性主义的发展，一方面推动了科学技术的巨大进步，使人类在改造自然方面取得了前所未有的胜利，但另一方面它却并没有给人类带来他们所渴望与期待的美满和幸福。“启蒙运动是一场强大的、广泛的思想和精神运

①贺拉斯：《诗学 · 诗艺》，人民文学出版社 1962 年版，第 155 页。

②北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 57 页。

动，但最终耗尽了人们的支持，引发了一场反革命运动。启蒙运动推崇理性主义、古典主义、唯物主义，不喜欢强烈的激情、主观性和混乱无序。它追求澄明，力图消除神秘。到头来，它变得乏味、单调、沉闷，它的强调个人利益和快乐主义的伦理学看上去猥琐庸俗，毫无英雄气息。”①

18 世纪风靡欧洲的浪漫主义思潮，正是作为理性主义的反叛力量登上历史舞台的。“浪漫主义革命乃是现代历史上最激动人心、最有创造力的时期的一个重要方面。它与康德的哲学革命和法国革命都密切相关。在浪漫主义革命中，最基本的因素可能是主观主义。”② 与理性主义压抑感性、排斥主观性相反，浪漫主义恰恰是把人的主观精神看作天生就具有想象力和创造性的最具有活力的存在倍加推崇。人的主观精神并不是外部世界被动、沉默的看客，而是一种积极介入到对外部世界实际塑造之中的创造性力量。这样，人的情感、欲望、想象等感性生命就不再是卑微的应该被坚决抵制的东西，它不仅具有存在的权利，而且需要精心加以呵护。“18 世纪的文学是一种社会文学，不是追求表达个人的心灵，而是力图传播共同的理念。局外人、厌世者（见莫里哀的戏剧）、怪人通常会受到嘲笑，而不会受到赞扬。现在出现了拜伦式的英雄，这种人孤独而抑郁，‘厌恶人类’。浪漫主义开启了人群中的孤独这一现代人的命运，说得好听些是开启了个人自我发展的特权。”③

正是在这样的文化氛围和历史语境中，德国美学家席勒以其艺术家的敏感和哲学家的睿智，积极回应时代的召唤，提出了具有强烈现代性精神的美育主张。他于 1795 年发表的《审美教育书简》（又译《美育书简》）一书，不仅在西方美学史上第一次明确提出了“审美教育”的概念，而且对审美教育的性质、特征和作用也作了较系统的论述。美育作为一门独立学科在人类文化史上的出现，正是以席勒的《审美教育书简》为标志的。

《审美教育书简》由 27 封书信组成。在前 10 封信中，席勒主要阐述政治自由与审美活动之间的关系，并明确提出政治的变革必须建立在对人性改造的基础上这一鲜明而独特的主张。他认为，当粗野统治着社会的下层，懒散和性格败坏统治着社会的上层时，要想建立理想的国家是不可能的。要改革国家，获得政治自由，必须首先改善时代的性格，恢复人的天性的完整性。艺术是自由的女儿，是人类理想的表现，艺术虽与时代相连，但高尚的艺术却并不沾染任何时代的腐败。近代人要做的，就是通过更高的艺术即审美教育来恢复

① 罗兰·斯特龙伯格：《西方现代思想史》，中央编译出版社 2005 年版，第 231 页。
② 罗兰·斯特龙伯格：《西方现代思想史》，中央编译出版社 2005 年版，第 240 页。
③ 罗兰·斯特龙伯格：《西方现代思想史》，中央编译出版社 2005 年版，第 240～241 页。

他们天性的完整性，政治问题的解决必须假道于美学问题。人们只有通过美才能走向自由，才能克服由粗野与疲软和乖戾这两种对立的特性所造成的混乱。

在其余的书信中，席勒主要论述了美和艺术何以可以把人由于进入感性的或理性的片面状态而失去的人性重新恢复起来。席勒认为，分裂的人性分别受制于两种冲动，一种是感性冲动或物质冲动，一种是形式冲动或理性冲动。感性冲动和形式冲动结合在一起就形成一种新的冲动，即“游戏冲动”。游戏冲动的对象是活的形象，也就是最广义的美。游戏冲动是实在与形式、偶然与必然，受动与自由的统一，只有在这样的统一中才能使人性得以圆满完成，因此，美是人的第二创造者。从感觉的被动状态到思维和意愿的主动状态的转移，只有通过审美自由的中间状态来完成。

席勒在最后一封信中详细分析了人如何从纯粹的物质状态过渡到审美游戏的发展过程。人在最初只追求最低需要的满足，很快他就开始要求有剩余，最初只要求物质的剩余，不久还要求有审美的附加物。物质的剩余使人有可能从事谋生之外的活动，这就是游戏。身体器官的自由活动还只是物质的游戏，当想象力试图运用自由形式的时候，这种游戏才变成审美的游戏。审美游戏本身也有一个从低级到高级的发展过程，最初以外界为乐，最后以自己为乐。审美游戏到了高级阶段，美本身就成了人追求的对象，这时就建立起了审美的王国，“即游戏和假象的快乐王国”。在审美王国中，人只是作为游戏的对象而与人相处，通过自由给予自由就是这个国度的基本原则。于是审美教育自然而然也就达到了既改造个人又改造社会的高尚目的。

席勒的审美教育理论是以抽象的人性论为其哲学基础的，由于他不懂得社会实践的历史意义，不能正确揭示人性生成的社会历史根源，因而他也根本忽视了社会历史的客观现实条件对审美教育的深刻制约，把审美教育置于其他各种教育之上并扩大到社会政治领域，从而过分夸大了审美教育的作用。但是席勒对现实的敏锐感受和深刻洞察以及在此基础上关于审美教育目的、意义和任务的揭示却包含着十分深刻的思想。席勒的美育理论在西方美育思想史上占据十分重要的地位，开启了美育发展的一个新时代。

第一，席勒力求从哲学的高度揭示审美教育不同于其他教育形式的独特目的，并把审美教育的理论奠基于对审美活动性质深刻认识的基础上，这样他就不仅把审美教育与其他教育形式明确区别开来，而且也把审美教育的目的与审美活动的性质内在地统一了起来。他指出：“有促进健康的教育，有促进认识的教育，有促进道德的教育，还有促进鉴赏力和美的教育。这最后一种教育的

目的在于，培养我们感性和精神力量的整体达到尽可能和谐。”① 在这里，席勒已经十分明确地区分了德、智、体、美四种不同的教育形式，并对各自的目的作出了界定。他所谓“感性和精神力量的整体达到尽可能和谐”，就是说通过审美可以使人自身存在着的“感性冲动”与“形式冲动”这两种对立力量得到统一，“通过美把感性的人引向形式和思维，通过美使精神的人回到素材和感性世界”②。

第二，从人性的内在结构入手，以人性的完满自足为终极目的来揭示审美教育的价值。席勒一方面充分肯定社会分工对人类能力发展和素质提高的意义和必然性，认为“要发展人的多种素质，除了使它们相互对立之外，别无他法”③。因为“就整体而论，任何个人都不可能用自然所赋予他的目力观测到用天文望远镜才能发现的木星和卫星。如果不是理性分散到个别承受它的主体身上，人的思考力决不会提出对无限的分析或对纯粹理性的批判，就好像把它从各种素材中取出用高度的抽象来加强观察无限的能力”④。但另一方面，他又从人类存在的终极价值出发，对社会分工所造成的人性分裂的现状提出了尖锐的批评，并深情地呼唤人性的完整。“不论世界作为一个整体由这种人的能力的分隔培养中获得多么大的好处，但仍然不能否认，接受这种培养的个体在这种以世界为目的的灾难中仍要蒙受痛苦。通过体育训练虽然培养了强壮的身体，但是只有通过自由而匀称的游戏才能培养肢体的美。同样个别精神能力的紧张活动可以培养特殊人才，但是只有精神能力的协调提高才能产生幸福和完美的人。”⑤

第三，席勒认为，要消除人性的分裂状态，实现人性的完满和谐，既不是用感性去消灭理性，或者用理性去吞没感性，也不是从人以外去寻找某种统一的标准，人性统一的根据就存在于人自身。“我们可以说，就其天赋和素质而言，在每一个个体的人的身上都具有纯粹理想人的成分，在各种变化中与这种不变的统一体保持和谐，这是他生存的伟大使命。”⑥ 审美教育的任务就在于要不断培植、强化和拓展人身上这种“纯粹理想人的成分”，使现实的人不断上升为理想的人，从而实现人的性格的完整性和人性的完满性。

席勒对审美教育的目的、价值的论述，不仅是基于对他所处时代人性分裂

①席勒：《美育书简》，中国文联出版公司 1984 年版，第 108 页“作者原注”。
②席勒：《美育书简》，中国文联出版公司 1984 年版，第 97 页。
③席勒：《美育书简》，中国文联出版公司 1984 年版，第 54 页。
④席勒：《美育书简》，中国文联出版公司 1984 年版，第 55 页。
⑤席勒：《美育书简》，中国文联出版公司 1984 年版，第 55 页。
⑥ 席勒：《美育书简》，中国文联出版公司 1984 年版，第 42～43 页。

状况的忧虑而提出的一种教育策略，更是针对西方现代化进程中所出现的文化危机而对人性“沉沦”的一种拯救。马尔库塞对席勒美育理论中蕴涵着的现代性意义所作的解读是十分精辟的：“他诊断出文明的病症就在于人类的两种基本冲动（感性的冲动与形式的冲动）之间的对立，以及对这种对立的残暴‘解决’：以理性压抑的专制既存体制去压倒感性。所以，对立着的冲突的和解，就涉及取消这个专制——也就是说，恢复感性的权利。”①

“恢复感性的权利”，这准确道出了席勒美育理论独特的贡献。实际上，在席勒之后这一主张已经成为许多美学家的共同追求。从马克思对异化现实的批判，弗洛伊德对文明压抑的抨击，再到马尔库塞要求建立新感性，我们都可以看出席勒深远的影响。

第二节　中国美育观的形成与发展

一、古代美育观形成的基础

中华民族是一个有着悠久的历史传统，以灿烂辉煌的礼乐文化而著称于世的勤劳、智慧、勇敢的民族，我们的祖先所创造的远古华夏文明，也被公认为是世界上出现最早的人类伟大的文明形态之一。马克思曾经说过，在人类的童年时代既有正常的儿童，也有粗野的儿童和早熟的儿童。如果说古希腊人就属于马克思所说的正常的儿童，他们所创造的文化以雕塑为标志，主要呈现为一种外向性的性格特征，那么，我们的华夏祖先则属于早熟的儿童一类，我国的早期文化以礼乐为内核，主要表现为一种内向性的性格特征。

中国古代是一个音乐特别发达的社会，这与中国古代在小农经济基础上形成的以血缘联系为纽带的严密的宗法制度有着至为密切的关系。从殷周时代开始，我国就已经形成了一个大一统的宗法社会。作为这一社会的支柱而维系其统一的就是宗法礼教。所谓礼，最初是指祭神之器，后来推而广之，凡“奉神人之事通谓之礼”②。讲礼的目的是为了别尊卑，分贵贱，使“尊者，事尊；卑者，事卑”（《大戴礼记》）。因而在宗法制社会中，有着森严的等级，关于礼也有种种细微而严格的规定。“但是，祭神必须娱神，娱神必须有歌舞和乐舞。在礼的进行中，如果没有相应的乐配合，一方面，礼会失去其庄严肃穆的气氛；另一方面，则礼的节奏和秩序，无法掌握。因此，行礼必须同时举乐。

① 马尔库塞：《审美之维》，生活·读书·新知三联书店 1989 年版，第 60 页。

② 王国维：《释礼》，见《观堂集林》（一），中华书局 1959 年版，第 291 页。

古代无论举行什么祀典或礼，没有不伴随着音乐的。”① 就是说，在古代礼与乐不仅有着同样的目的，而且两者往往是相随而行、同时而举，不可缺一的。正如郑樵在《通志》中所说：“礼乐相须为用，礼非乐不行，乐非礼不举。”

正因为在古代社会中礼乐一体，音乐对于维护宗法制度和社会的等级秩序具有特殊意义，因而历代的统治者，不仅都十分看重音乐等艺术形式的社会功能，用以歌功颂德、敬事鬼神、文饰礼仪、合同尊卑，而且还特别强化了音乐的政治作用，往往把音乐与一定社会的治乱、兴亡、盛衰联系起来，从而把音乐等艺术形式看成是教化民众、治邦安国不可或缺的一种重要手段。我国古代第一部音乐理论著作《乐记》中就有关于音乐社会作用的明确阐述：“夫乐者乐也，人情之所不能免也。乐必发于声音，形于动静，人之道也。声音动静，性术之变尽于此矣。故人不耐无乐，乐不耐无形，形而不为道，不耐无乱。先王耻其乱，故制雅颂之声以道之。使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直繁瘠廉肉节奏，足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉：是先王立乐之方也。”“是故，乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣：是先王立乐之方也。”“暴民不作，诸侯宾服，兵革不试，五刑不用，百姓无患，天子不怒，如此则乐达矣。”②

根据历史传说，早在上古时期的尧、舜时代，我国就已经出现了统治者自觉利用音乐的特点以施行政治教化的做法。《乐记》中记载：“昔者舜作五弦之琴，以歌《南风》；夔始制乐，以赏诸侯。故天子之为乐也，以赏诸侯之有德者也。德盛而教尊，五谷时孰，然后赏之以乐。故其治民劳者，其舞行缀远；其治民逸者，其舞行缀短。故观其舞知其德，闻其谥而知其行也。”③ 就是说，舜之所以让他的乐官夔制作音乐，其目的是为了赏赐诸侯之中的有德者，根据他们治理民众的辛劳与否而分别给予不同的赏赐。在这里，音乐显然是被作为一种政治手段而发挥着独特的功能。《吕氏春秋》一书在谈到古乐的起源及其功能与作用时，也多涉及先王施行乐教之事。它从三皇五帝一直说到周成王，不仅记载更加系统，而且对音乐在祭祀、庆功等重大社会政治活动中的作用作了更为具体的说明。如帝颛顼命飞龙作《承云》、帝尧命质与鼓叟作《大章》，“以祭上帝”；帝舜命质修《九招》、《六列》、《六英》，“以明帝

①蒋孔阳：《美学新论》，人民文学出版社 1993 年版，第 440～441 页。
②引自《中国美学史资料选编》，中华书局 1980 年版，第 67、60～61 页。
③《中国美学史资料选编》，中华书局 1980 年版，第 62～63 页。

德”；禹命皋陶作《夏籥九成》，“以昭其功”；汤命伊尹作《大护》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》“以见其善”等等，这些都从不同方面显示出音乐在早期社会政治中占据着举足轻重的特殊作用。

当然，上述文献中所记载的历史传说与历史事实本身毕竟还不能完全等同，因为后人在记述这些传说时不可避免地会渗入一些自己的理想甚至想象和臆测的成分。但是，可以肯定的是，这些传说之所以能得到后人的认同与推崇，决不会是完全没有根据的虚构。它可能既曲折地反映了某种历史的真实，也有着充分的现实依据。从考古发现的实物资料看，早在新石器时代我国就已经出现了陶鼓、石磬等打击乐器，以及哨、笛、埙、号等吹奏乐器。如在河南舞阳县一座新石器时代墓中曾一次出土 16 件骨笛，年代测定为距今 7 500 年以上，测音实验还表明，这些骨笛已具备七声音阶结构，发音准确，有的甚至能吹奏出旋律。从这些事实中我们有理由推断，在原始氏族阶段我国的音乐可能已发展到一定的水平。由此我们也可以说明，何以在战国时代我国就已经产生了像青铜编钟这样的音域宽广，十二律俱备，并能构成完整半音阶的规模巨大的乐器。1978 年，在湖北随县曾侯乙墓中出土的战国初期的青铜编钟，多达 64 件，其中最大的 203.6 公斤，共重 2 500 多公斤，这在古代音乐史上是一种罕见的创造。如果没有深厚的历史积累，没有音乐本身高度发展所提出的需要，就决不可能创造出这样的乐器来。

据春秋初期的文献记载，当时已有用金、石、丝、木、匏、竹等各种材料制成的乐器，而乐器的发达，又是与音乐的兴盛密切相关的。在当时，音乐不仅被广泛运用于外交、伦理、祭祀、征战、庆功等重要的社会政治活动中，而且其规模之大、场面之壮观也足以令人叹服。如“齐宣王使人吹竽，必三百人”(《韩非子·内储说上》)。“昔者齐康公，兴乐万，万人不可衣短褐，不可食糟糠”(《墨子·非乐》)。齐国的临淄，“其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴”(《战国策·齐一》)。吴公子季札到鲁国访问时，不仅为其歌《周南》、《召南》、《邶》、《鄘》、《卫》、《王》、《豳》、《秦》、《魏》、《唐》、《陈》、《小雅》、《大雅》、《颂》,而且为之舞《象箾》、《南籥》、《大武》、《韶濩》、《大夏》、《韶箾》，吴公子为此而感慨说“观止矣！若有他乐，吾不敢请已”(《左传·襄公二十九年》)。这些记载或许不无夸大之处，但当时音乐已达到相当水平和规模却是不容否认的事实。

礼乐在社会中的广泛作用及其所占据的特殊地位，决定了它必然会成为教育中一项十分重要的内容。在我国从夏、商、周三代开始，学校教育便逐步确立，以品德培养为主要目的。“夏曰校，殷曰序，周曰庠，学则三代共之，皆所以明人伦也”(《孟子·滕文公上》)。而在学校教育中，礼与乐又是必备的

科目。“礼、乐、射、御、书、数‘六艺’，是三代共同实施的教育。”① 值得注意的是，古代所谓乐并非指单纯的音乐，而是包括音乐、舞蹈、诗词在内的三位一体的综合性艺术形式，所谓乐教也具有比今天所说的审美教育更加宽泛的含义。由于在古代社会中，礼与乐具有极密切的关系，既相寓相应，又相反相成，礼别异，乐和同，“同则相亲，异则相敬；乐胜则流，礼胜则离”，因而礼与乐常常是相互包含、相互补充、相互为用的，二者都以陶养人性、协调人伦为其根本目的。《乐记》中的一段话对此讲得十分明白：“是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也。人生而静，天之性也，感于物而动，性之欲也：物至知知，然后好恶形焉。好恶无节于内，知诱于外，不能反躬，天理灭矣。夫物之感人无穷，而人之好恶无节，则是物至而人化物也。人化物也者，灭天理而穷人欲者也。于是有悖逆诈伪之心，有淫泆作乱之事。是故强者胁弱，众者暴寡，知者诈愚，勇者苦怯，疾病不养，老幼孤独不得其所：此大乱之道也！是故先王之制礼乐，人为之节。”先王之所以制礼作乐，并非单纯为了耳目之欲，而是要教民平好恶，而反人道之正，这一思想对后世产生了极为深远的影响，成为古代教育根本的指导思想。

可以说，在我国绵延数千年之久的传统文化中，以“乐教”（到孔子时代，诗教与乐教已明显分离，但两者基本的审美理想仍是一致的）为核心内容的美育始终占据着十分重要的地位。这不仅使得我国古代美育思想十分丰富，而且也是造成我国古代美育思想独特的价值指向和理想旨趣的直接的实践基础。

二、以孔子为代表的儒家美育观

与古希腊相比，中国先秦更为重视人格的教育。以孔子为代表的儒家学派所关注的核心问题就是如何通过礼乐教化培养“文质彬彬”的君子。

孔子是中国古代伟大的教育家、思想家、儒家学派的创始人。孔子的人格教育思想相当系统和完备。他既肯定礼、乐、射、御、书、数等“六艺”为人格教育必备的学科,又亲自删定《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》，用以作为人格教育的教科书。其中他特别重视诗教与乐教在人格培养中的重要意义。所谓“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》）;“志于道，据于德，游于艺”（《论语·述而》），都是把美育看成贯穿于教育全过程的重要手段。人格教育发端于诗教、完成于乐教。诗教是人格教育的基础，乐教则

①毛礼锐、沈灌群主编：《中国教育史》第 1 卷，山东教育出版社 1985 年版，第 94 页。

使人格臻于最高境界。“不学《诗》，无以言”（《论语 · 季氏》）。不读《诗经》，甚至连话都说不好，无法应对四方。“《诗》，可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。”（《论语 · 阳货》）诗既可以感发志意，还可以增进对事物和社会的认识，有利于养成事父，事君的高尚人格。

比较而言，孔子更看重乐教对人格形成的作用。也就是通过艺术的审美功能，使人受到感染浸润，在潜移默化中把外在的社会伦理规范（礼）变成一种个体自觉的内在要求，也就是他所谓的“知之者不如好之者，好之者不如乐之者”（《论语 · 雍也》）。“知之”仅仅是懂得，属于认识的阶段，“好之”有了内心的欲求，可以转化为意志行动，而到了“乐之”层面，则不仅超越了认知、意志、功利态度，而且对主体而言，实际上已转化成一种自由的带有审美性质的人生境界了，所谓“从心所欲，不逾矩”（《论语 · 为政》）。因为乐教在人格教育中的作用至关重要，所以孔子对与礼相为表里的音乐要求非常严格。“八佾舞于庭，是可忍也，孰不可忍也！”（《论语 · 八佾》）对于不合规范的礼乐表演，他的厌怒是这样的强烈，而面对符合他的理想的音乐他又是那样的津津乐道。他说他在齐国闻《韶》，“三月不知肉味”，还说“不图为乐之至于斯也”（《论语 · 述而》）。他理想中的音乐是内容与形式的完美统一。“子谓《韶》，尽美矣，又尽善也。谓《武》，尽美矣，未尽善也”（《论语 · 八情》）。孔子“恶郑声之乱雅乐”，把作为民间俚曲的郑声斥为“淫乐”而排除在音乐教育之外。

孔子是儒家学派的创始人，他的美育思想是整个儒家美育思想的核心与基石。孔子的美育思想被他的后继者从不同的方面予以发展。如有的学者所说，“一是由孟子高扬了孔子的三军可夺帅而匹夫不可夺志的人格精神，而这种人格精神，与审美教育有密切关系；二是由荀子以及《乐记》具体深入地论述了礼与乐的关系，使孔子的‘立于礼，成于乐’的论断，得到了较系统的理论说明；三是由汉儒经学家们进一步发挥了诗的社会教育观点，为‘诗教’提供较系统的理论说明。这些都为中国古代审美教育的实施奠定了思想基础”[①]。由于历代统治者的提倡，儒家美育思想成为古代中国占主导地位的美育观。

三、以庄子为代表的道家美育观

如果说，儒家美育思想以造就“文质彬彬”的“君子”为最高目标，具有很强的现实性与道德化色彩，那么，以庄子为代表的道家则突出了审美本身

①聂振斌：《中国美育思想述要》，暨南大学出版社 1993 年版，第 47 页。

的功能，更着眼于一种理想化的审美人生态度的培养。表面看来《庄子》一书中，既没有专门论述过美和艺术的问题，也未曾直接涉及教育和美育的问题。相反，他却明确提出要绝圣弃智、擿玉毁珠、焚符破玺、掊斗折衡、擢乱六律、铄绝竽笙，塞瞽旷之耳，攦工倕之手，从而使人类重新回复到浑朴未分的史前原始社会。在庄子眼里，这种“同与禽兽居，族与万物并”的人类生存状态才真正堪称“至德之世”。“当是时也，民结绳而用之。甘其食，美其服，乐其俗，安其居，邻国相望，鸡狗之音相闻，民至老死而不相往来。若此之时，则至治已”（《庄子·胠箧》）。既然要把人类社会的一切文明成果连同文明本身都一起毁灭，还谈论什么美与美育！但是，如果我们不是拘泥于文字的表层而是对其所蕴涵的思想进行深入分析，就不难看出，《庄子》中充满着十分浓烈的审美精神。

庄子所生活的时代，正是我国封建的生产关系刚开始兴起的战国时期，社会还急剧动荡，诸侯割据，烽烟不息。据有关文献记述，庄子是一个“处穷闾厄巷，困窘织屦，槁项黄馘”（《庄子·列御寇》），但又孤傲自许，“宁游戏污渎之中自快，无为有国者所羁”（《史记·老庄申韩列传》）的贫穷而旷达的知识分子。这种社会地位及其特有的诗人气质，使庄子不仅能更直接地接触社会现实，更真切地体验到处身于战乱迭起的社会之中人的生命常常被随意蹂躏和践踏的痛苦，而且使他能够以一种超然的态度更深刻、更清醒地看到在一个仁义礼法已沦为有权有势者用以营私利己、窃国称侯的工具的所谓文明社会，人性遭到更深的戕害，人人都被利益所役使，彼此间相互倾轧的可悲命运。因而他不只是对“殊死者相枕也，桁杨者相推也，刑戮者相望也”，“民其无如矣”(《庄子·在宥》）的残酷现实进行了猛烈的抨击，而且还以悲天悯人的情怀对人类既存的现实关系及其一切道德与文明本身也产生了怀疑。他说：

> 外物不可必，故龙逢诛，比干戮，箕子狂，恶来死，桀纣亡。人主莫不欲其臣之忠，而忠未必信，故伍员流于江，苌弘死于蜀，藏其血三年而化为碧。人亲莫不欲其子之孝，而孝未必爱，故孝己忧而曾参悲。（《庄子·外物》）

> 圣人不死，大盗不止。虽重圣人而治天下，则是重利盗跖也。为之斗斛以量之，则并与斗斛而窃之；为之权衡以称之，则并与权衡而窃之；为之符玺以信之，则并与符玺而窃之；为之仁义以矫之，则并与仁义而窃之。何以知其然邪？彼窃钩者诛，窃国者为诸侯，诸侯之门而仁义存焉，则是非窃仁义圣知邪？（《庄子·胠箧》）

从这些悲愤郁勃的言辞中，我们不仅可以体会到庄子对文明所导致的众多社会矛盾的细致观察和深刻感悟，而且更可以体会到他那力透纸背的理性力量。他把批判的锋芒直指由儒家所倡导并反复宣扬的仁义之道。在庄子看来，在“当今之时，仅免刑焉”的社会现实中，所谓仁义之道，不仅难以实现，并不能解民于倒悬，反而还会成为“禽贪者器”，适足造成更多的虚伪，酿成对人性更深的扭曲，就如同以薪止火，使人陷于更深的忧患痛苦之中。“自虞氏招仁义以挠天下也，天下莫不奔命于仁义，是非以仁义易其性与？故尝试论之，自三代以下者，天下莫不以物易其性矣。小人则以身殉利，士则以身殉名，大夫则以身殉家，圣人则以身殉天下。故此数子者，事业不同，名声异号，其于伤性以身为殉，一也”（《庄子·骈拇》）。在《庚桑楚》篇中，庄子甚至把被儒家奉为典范的尧舜称之为“大乱之本”，他痛切地指出：“且夫二子者，又何足以称扬哉！是其于辩也，将妄凿垣墙而殖蓬蒿也。简发而栉，数米而炊，窃窃乎又何足以济世哉！举贤而民相轧，任知而民相盗。之数物者，不足以厚民。民之于利甚勤，子有杀父，臣有杀君，正昼为盗，日中穴阫。……大乱之本，必生于尧舜之间，其末存乎千世之后。千世之后，其必有人与人相食者也！”

既然忠孝仁义并不能给人带来幸福，权衡斗斛反而使之狡诈争斗，那么结论就似乎只能是绝圣弃智，使人重返于混沌的自然状态了。庄子在其著作中不止一次地对史前人类的生活作了充满诗情的渲染和描绘：这是一个人人都能保有其自然天性，自给自足，无拘无束，和睦相处的自由人生。“彼民有常性，织而衣，耕而食，是谓同德。一而不党，命曰天放”（《庄子·马蹄》)。在这样的社会里，人们各居其所，各适其性，安居而不知所为，行走而不知所之，这是何等的自在！在这样的社会里，“不尚贤，不使能”，“恶乎知君子小人哉！同乎无知，其德不离；同乎无欲，是谓素朴。素朴而民性得矣”（《庄子·马蹄》）。没有君子、小人之分，社会全体成员之间才会真正实现平等，没有阶级的差别，物欲的驱动，谁还会汲汲乎追名而逐利？

显然，庄子所构想的“至德之世”，带有极其浓重的幻想色彩。事实上，人类社会既不可能重新退回到穴居洞处、茹毛饮血的蒙昧时代，在这样的原始环境中，人也不可能真正获得充分的自由。那么，作为一个伟大思想家的庄子，是否真的会浅薄至要彻底否定人类历史的一切进步？解读庄子，必须依循其文体自身的特点及其独特的表达方式，这样才能把握其思想的实质。如果我们停留于文字本身，就可能会对庄子产生莫大的误解，并据此把他看成是一个彻头彻尾的虚无主义者。实际上，庄子后学对此已有明确提示，所谓“以天下为沈浊，不可与庄语”（《庄·天下》），就指明了庄子不过是“以谬悠之

说，荒唐之言，无端崖之辞”表达自己对社会人生的一种独特理解而已。庄子的文章虽然奇诡空灵、恣肆奔放，充满虚构与夸张，但是它所寓含的思想却是十分深刻的。他不仅对人类早期的文明制度进行了理性的反思，对其弊端作了无情的揭露和批判，更重要的是，他试图通过对人类道德精神的重建，来赋予人类文明的一种新的秩序。

在《庄子·大宗师》篇中有一段话，对我们理解庄子的思想颇有启迪："夫藏舟于壑，藏山于泽，谓之固矣！然而夜半有力者负之而走，昧者不知也。藏小大有宜，犹有所遯。若夫藏天下于天下而不得所遯，是恒物之大情也。"把舟藏于山谷，把山藏于深泽，似乎稳固而牢靠，但仍不能避免被有力者负之而走的命运。如果把天下藏于天下，那么，还有什么东西能够丢失呢？庄子在这里不仅提出了一个对人类社会而言具有根本性的重大问题，即如何才能使人类彻底摆脱一切纷争、忧患与苦痛，从而保有永恒的安逸与幸福？而且以自己独具的深邃智慧去解决这一问题。庄子的可贵之处在于，他并没有由此而走向宗教，彻底否定人的肉体生命和现世生活，在可见的现象世界之外去构筑一个虚幻的神的世界，以来世的空洞许诺弥合实际人生中的灾难与不幸。他把解除人生苦难的希望寄托在人自身，努力在人身上去培植和构建能够通向无限幸福的内在根基。所谓"藏天于天下"，从根本上说，就是要人彻底冲决"小我"的僵硬外壳，消除人与我、人与物的界限，使个人从肉体到精神都完全融入无穷的宇宙自然中。这样，万物一体，所谓死生、存亡、穷达、贫富、是非、毁誉、荣辱、得失等令人烦恼的根源也就必然会被消解，人就真正进入无忧无虑的理想之境了。

可以看出，庄子提供给人们的救世之方，并不是一种以物质的方式和手段去改造人类社会的道路，而是要在人的心灵中进行革命。就是说，他要使人们树立起一种新的生活态度，以一种全新的眼光来看世界。这是一种超越了狭隘的物质功利，甚至超越了人与物、生与死的界限的真正物我交融的自然主义态度。这种既不同于宗教方式，也迥异于一般世俗道德观念的人生态度，可以说，就是一种审美态度。因此，庄子的哲学根本上是一种美学，他所倡导的通过对人的精神世界的改造而引领人们走向理想人生的方式与途径，实质上就是一种审美教育的方式与途径。

这里我们不妨把庄子与 18 世纪德国美学家席勒略加比较，或许会有助于我们理解庄子学说的性质。席勒与庄子虽然属于不同的民族，生活于不同的时代，面对不同的生存状况，但他们却对文明的发展所造成的人性分裂与异化现实有着近乎相同的感受，又都不约而同地把建立理想人生的希望寄托在对人的内在精神的改造之上。尽管他们二人的理论各自所依存的文化背景、哲学基础

并不相同，席勒对社会分工与文明成果的否定也远不像庄子那样彻底，同时，就二人对审美教育的价值目标所作的设定而言，席勒只是把审美教育看成实现政治自由的一种桥梁和中介，而庄子则把培养审美人格作为一种终极的目标，因此，两人的理论存在许多具体的差异，但是他们对人生的理解及其社会主张具有实质性的相似则是显而易见的。

值得注意的是，庄子的学说不仅在整体精神上具有一种审美哲学的品格，而且他对人的最高精神境界以及如何才能达到这种境界等问题的论述，实际上已经构成了一种比较系统的审美教育理论。

在庄子书中最脍炙人口、最具影响力的作品无疑应首推《逍遥游》。在这篇作品中，庄子以其雄伟的气魄、非凡的想象、狂肆虚渺的瑰玮文风，由小及大，层层推进，时而现实，时而虚构，从人物到动物，为我们展示了一幅恢弘奇异的画卷。透过其荒怪诡诞的画面，呈现于我们眼前的是人生不同的精神境界。在庄子看来，不仅那些目光短浅，只能腾跃于草野之间的蝉虫、莺鸠，坐井观天而又自鸣得意的小雀、官吏不值一提，就是像翱翔于九万里苍穹的大鹏、宠辱不惊的宋荣子、御风而行的列御寇这些超凡出众的神鸟异人，也都并不值得推崇。因为他们都不能摆脱对客观条件的依赖，都还是有所待的，都还不完全自由。在庄子心目中，只有“无己、无功、无名”即真正自由的至人才能说真正达到了最高的精神境界。他从不同的角度描绘了这种“至人、神人”的形象，提示了他们无比深邃的精神世界。所谓“肌肤若冰雪，绰约若处子，不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”。“物莫之伤，大浸稽天而不溺，大旱金石流，土山焦而不热。”“乘天地之正，而御六气之辩，以游无穷者”等等，都是旨在说明这些至人能“旁礴万物以为一”，不为世俗拘囿，不为世务撄心，因而他们才能与宇宙万物和谐交融而冥合为一，从而进入真正自由的逍遥状态。

庄子所称道的这些至人、神人，其实正是一种具有无限广阔的自由精神的审美人格，他所描述的那种“乘夫莽眇之鸟，以出六极之外，而游无何有之乡，以处圹垠之野”（《庄子 · 应帝王》）的精神境界，也正是一种只有在高度凝神的审美体验中才能呈现的心灵状态。因此，很显然，要培养所谓的至人就只有依靠审美教育的途径。庄子所讲的“心斋”、“坐忘”、“朝彻”、“见独”等“闻道”的方法与过程，从根本上看，正是对审美活动的特征所作的一种极深刻的概括，实际上，它们不也正是审美教育所应遵循的一些基本规律与步骤吗？

在中国美育思想史上，以庄子为代表的道家美育以其对个人独立自由以及人与自然和谐关系的充分强调，成为与儒家美育相抗衡的重要张力。道家美育

思想与儒家美育思想既相互对立又相互补充，共同参与了对中华民族的心灵世界、生活态度与人生理想的塑造，是中华民族提供给世界的一份极其宝贵的精神财富。

四、现代美育观的先声

发端于先秦的“诗教”、“乐教”传统在中国古代延续了近两千年之久，直至近代由于西方列强的入侵，在海禁大开，西学东渐的情况下，传统的“诗教”和“乐教”的主导地位才逐渐开始动摇，一种新的美育观悄然兴起。我国现代美育的开创者是王国维。他在《论教育之宗旨》一文中，把整个教育分为“心育”和体育，“心育”又可区分为智育、德育和美育。王国维通过与智育和德育的比较来确定美育的性质。他把人的精神分为知、情、意三个方面，“对此三者而有真美善之理想：‘真’者知力之理想，‘美’者感情之理想，‘善’者意志之理想也”①。美育，就是用美来陶冶人的情感。“要之，美育者，一面使人之感情发达，以臻完美之域，一面又为德育和知育之手段，此又教育者所不可不留意也。”② 就是说，美育一方面具有自己独特的性质和目的，但另一方面它与德育、智育又不是绝然相分或相互外在的。正确的美育应该能够促进德育与智育的发展，成为德育与智育的有效手段。因此，尽管智育、德育、美育三者各有专司、各有侧重，“然人心之知情意三者，非各自独立，而互相交错者。如人为一事时，知其当为者‘知’也，欲为者‘意’也，而当其为之前（后）又有苦乐之‘情’伴之：此三者不可分离而论之也。故教育之时，亦不能加以区别。有一科而兼德育智育者，有一科而兼美育德育者，又有一科而兼此三者。三者并行而得渐达真善美之理想，又加以身体之训练，斯得为完全之人物，而教育之能事毕矣”③。王国维既强调了美育作为情感教育的独特性质，又没有忽视美育与德育和智育的联系，这样他在维护美育独立地位的同时并没有把美育孤立起来。应该说王国维对美育的认识是比较全面的。

王国维之后，对美育的理论和实践等问题进行了系统研究和阐述，并产生了深刻影响的人是著名的教育家、伟大的爱国主义者和民主主义者蔡元培。他一生致力于教育事业，不仅十分重视美育理论的研究，在思想上积极宣传、反复倡导，提出了“以美育代宗教”的著名主张，而且对美育在全民中的普及

①《王国维文集》第3卷，中国文史出版社1997年版，第57页。
②《王国维文集》第3卷，中国文史出版社1997年版，第58页。
③《王国维文集》第3卷，中国文史出版社1997年版，第58～59页。

以及如何实施等问题也作了十分具体而详备的设想。在他担任民国政府第一任教育总长时，曾明确地把美育列为教育的基本方针之一，虽然不到一年的时间他就下野了，随着辛亥革命的失败，他所提出的新式教育方针也并没有得到真正的实施，但是他为实施美育所做出的巨大努力，如创办音乐、美术的专门学校，开设美学课等在近代教育史上的意义却是重大的。

在美育观上，蔡元培把美育称为“美感教育”。他在《美育与人生》中说：“人人都有感情，而并非都有伟大而高尚的行为，这由于感情推动力的薄弱，要转弱而为强，转薄而为厚，有待于陶养。陶养的工具，为美的对象；陶养的作用，叫做美育。”① 而美的对象之所以能作为感情陶养的工具，是因为美具有两个特性，即“普遍性”和“超脱性”。所谓普遍性，就是说美的对象与欣赏者之间并不存在物质上的占有关系，因而通过审美可以打破人我之间的界限，实现人与人的相互沟通。“一瓢之水，一人饮了，他人就没得分润；容足之地，一人占了，他人就没得并立；这种物质上不相入的成例，是助长人我的区别、自私自利的计较的。转而观美的对象，就大不相同。凡味觉、嗅觉、肤觉之含有质的关系者，均不以美论；而美的发动，乃以摄影及音波辗转传达之视觉与听觉为限，所以纯有‘天下为公’之概。名川大山，人人得而游览，夕阳明月，人人得而赏玩；公园的造像，美术馆的图画，人人得而畅观。”② 正因为美的对象可以使人从一己小我的束缚中解放出来而进入无私的境界，所以它又必然会具有超脱性。所谓超脱，就是使人“超于生死利害之上，而自成兴趣，故养成高尚、勇敢与舍己为群之思想者”③。

美的普遍性与超脱性是一种相互规定、互为因果的内在关系。“美以普遍性之故，不复有人我之关系，遂以不能有利害之关系。”④ 蔡元培认为，美的这两个特性既是美育由以展开的现实根据，也应是美育所趋向的最终目标。“既有普遍性打破人我的成见，又有超脱性透出利害的关系；所以当着重要的关头，有‘富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈’的气概；甚至‘有杀身以成仁’而不‘求生以害仁’的勇敢，这是完全不由知识的计较，而由感情的陶养，就是不源于智育，而源于美育。”⑤ 由此可见，蔡元培所谓的美育是一种美感教育，根本上仍是以道德感情的陶养为目的，即通过美育引导人们超脱现实中利己主义的营求，打破人我差别的界限，逐渐养成一种舍己为人、大

①《蔡元培先生全集》，中国台湾商务印书馆 1979 年版，第 640 页。
②《蔡元培先生全集》，中国台湾商务印书馆 1979 年版，第 640 页。
③《蔡元培先生全集》，中国台湾商务印书馆 1979 年版，第 958 页。
④蔡元培：《以美育代宗教》，见《蔡元培选集》，中华书局 1959 年版，第 56 页。
⑤《蔡元培先生全集》，中国台湾商务印书馆 1979 年版，第 640 页。

公无私的高尚情操，超越一己之利害的狭隘性和自私性，从而最终形成一种完美的人格精神。正如他自己所说，一切美“皆足以破人我之见，去利害得失之计较，则其所以陶养性灵，使之日进于高尚者，固已足矣”①.

蔡元培之后，美育问题受到越来越多有识之士的关注和重视。值得提出的是，1919 年在北京成立的曙光杂志社及由丰子恺、周湘、欧阳予倩等人发起成立的中华美育会。曙光杂志社在提倡科学救国和教育救国的同时，把美育看作是改造社会的根本手段。该杂志的主要撰稿人之一王统照曾发表多篇美育文章，十分推崇美育的地位和作用。他说：“美育是一个改造社会的福音、划除万恶的利器，便是一切教育宗旨里的先决问题。”美育“便是超乎物质对象的一种高尚快感而引起人类自然灵明的教育”，“使人类达到完善完美之地”。他还主张，“美育的设施，要从儿童时数起”，“造成个个儿童都有一种高尚纯洁的人格”。与这种观点相呼应，中华美育会也宣称“‘美’是人生的一种究竟的目的，‘美育’是新时代必须做的一件事”。该会的主要发起人丰子恺也极为重视艺术在人生中的作用，他认为，“世界倘没有了美术，人生将何等寂寥而枯燥！美术是感情的产物，是人生的慰安。它能用慰安的方式来潜移默化我们的感情”。以上观点对于美育性质和作用的认识，固然不无夸大之处，但是，它对确立美育在我国教育事业中的地位及推动美育的发展则无疑是大有裨益的。②

在 20 世纪三四十年代提倡美育的各种观点中，朱光潜的看法，可以说最具代表性，也最具理论深度。在朱光潜看来，要矫正时弊，最紧要的莫过于先救治人心，而救治人心最根本的途径就是提倡美育。他说：“我坚信中国社会闹得如此之糟，不完全是社会制度问题，是大半由于人心太坏。我坚信情感比理智重要，要洗刷人心，并非几句道德家言所可了事。一定要从‘怡情养性’做起，一定要于饱食暖衣、高官厚禄之外，别有较高尚、较纯洁的企求。要求人心净化，先要求人生美化。”③ 在《谈美感教育》一文中，朱光潜明确提出“美感教育是一种情感教育”的观点。他认为美感教育的功用就在于怡情养性，美育因而为德育的基础。他还从三个方面具体分析和论证了美育可以使人解放，给人自由的根本作用。第一是本能冲动和情感的解放，即通过艺术活动，可以使人生而具有的各种本能欲望得到自由宣泄和升华，从而既不会使人因欲望在实际生活中受阻而在心灵上留下创伤或酿为精神病，又可以使人的精

① 蔡元培：《以美育代宗教》，见《蔡元培选集》，中华书局 1959 年版，第 57 页。

② 参见姚全兴《中国近代美育思想述略》，《教育研究》 1981 年第 11 期。

③ 《朱光潜美学文集》第 1 卷，上海文艺出版社 1982 年版，第 445 ~ 446 页。

神得到净化和提升；第二是眼界的解放，即美育使人超越个人庸碌狭小的生活，进入到一种新鲜有趣的艺术世界中，“这种眼界的解放给我们不少的生命力量，我们觉得人生有意义、有价值，值得活下去”①。第三是自然限制的解放，就是说，通过艺术活动，人可以摆脱各种自然因果规律对人的限制。从自然方面说，人像任何一种自然的存在物一样，都必然要受到外在自然法则的束缚和内在自然欲望的驱使。但是在精神方面，人却可以跳开自然的圈套而征服自然，他可以在自然世界之外借助想象而创造出一个较能合理慰情的世界。这种创造第二自然的活动，也就是艺术的美感活动。因此，“美感活动是人在有限中所挣扎得来的无限，在奴属中所挣扎得来的自由。在服从自然限制而汲汲于饮食男女的寻求时，人是自然的奴隶；在超脱自然限制而创造欣赏艺术境界时，人是自然的主宰，换句话说，就是上帝。多受些美感教育，就是多学会如何从自然限制中解放出来，由奴隶变成上帝，充分地感觉人的尊严”②.

朱光潜不仅极力推崇艺术的美感教育作用，他还把艺术的是否发达、美育的是否兴盛与民族生命力的高低强弱联系起来。他认为，一个民族在最强盛兴旺的时候，其艺术的成就也必伟大，美育也必发达。如史诗悲剧时代的希腊、文艺复兴时代的意大利、莎士比亚时代的英国、歌德和贝多芬时代的德国就可以证明。我们中国古代对于音乐歌舞的爱好也一点不比欧洲逊色，《诗经》、《礼记》、《左传》诸书所记载的歌舞盛况就常使人觉得是置身近代欧洲社会。因此，他大声呼吁“现在我们想要复兴民族，必须恢复周以前歌乐舞的盛况，这就是说，必须提倡普及的美感教育”③。朱光潜把美育的地位抬得如此之高，颇有美育救国的意味，这未免显得有些幼稚，但他从美育与民族精神的内在关系上立论，强调美育的意义，却并不是没有道理的，也的确包含着许多发人深思之处。

总之，近代以降，美育无论是在理论研究还是在实际的实施方面都有较大的进展。由于西方美育思想的传入，各种新思想的引进，中国传统的工具论美育观受到极大冲击，美育研究呈现出新旧杂陈、中西融合的趋势。一方面，仍然有一些理论家坚持道德教育的根本价值取向，试图以美育为手段，实现社会改良的目的，表现出用传统文化改造、同化西方美育理论的努力。另一方面，与五四前后要求个性解放、精神自由的新文化运动相联系，与新文学中人的主

①《朱光潜美学文集》第2卷，上海文艺出版社1982年版，第510页。
②《朱光潜美学文集》第2卷，上海文艺出版社1982年版，第511页。
③《朱光潜美学文集》第2卷，上海文艺出版社1982年版，第512页。

题的发现与确立相呼应，一种新的以人本身的独立、人的个性的完整为主旨的美育观也勃然兴起。这两种倾向既有冲突，也有交叉，充分表现出处于转型期的中国美育的新特点。

第二章　审美教育的内涵、目的及其特点

什么是审美教育，或者说，审美教育的内涵及独特目的究竟是什么，这是学术界至今仍有争议的一个问题，也是研究审美教育必须首先予以回答的一个基本理论问题。这一问题的解决，不仅是建构完整的审美教育理论自身的需要，而且它对于美育的正确实施、美育途径的合理选择、美育方法的恰当运用等审美教育的实践问题也都具有根本的指导意义。在本章中，我们将依次探讨审美教育的内涵、目的及其特点等问题。

第一节　审美教育的内涵

关于审美教育的内涵，也即审美教育究竟是一种什么样的教育，历史上的美学家和教育家虽然早就从不同的角度探讨过，但是至今却仍然未能取得一致的看法。在这一问题上之所以难以取得共识，究其原因，主要有三个方面：就审美教育的学科属性而言，它既可以说属于美学，是美学的一个分支学科，又可以说属于教育学，是教育学不可分割的重要内容。如果说，美学是审美教育的哲学，它主要为审美教育提供一般理念和宏观的普遍原则，那么，教育学则可以说主要着眼于微观，即为审美教育的实施和操作提供具体的方法上的指导。因此，审美教育的发展就必然要同时受制约于美学和教育学，审美教育理论的完善与否，也必然要以美学和教育学的是否成熟为前提。显然，目前无论是美学还是教育学，在一些根本问题上都仍然存在着分歧，这就不能不影响对审美教育内涵问题的研究。

第一，审美教育像其他任何一种教育形式一样，都既不可能是孤立自在的，也不可能既经确立就永恒不变。就是说，审美教育的发展水平及能否完全实现自身的价值目标，必然要受到一定社会的经济、政治、文化、制度、教育的一般状况等客观历史条件的深刻制约。不仅不同民族、不同时代会持有不同的美育观，就是同一民族、同一时代中，在不同的阶级和阶层之间，他们也会有不同的人生信念和社会理想，这些又必然会最终渗透到他们各自所确立的审美教育的价值目标中，这样，在如何理解审美教育的内涵和目的上就不可能不出现种种的分歧。

第二，就审美教育的具体实施来说，它虽然保持着相对的独立性，但与智育、德育、体育之间又常常存在着千丝万缕的联系。尤其是由于审美对象本身的广阔性、复杂性和特殊性，也极容易造成审美教育本身所依赖的媒介对象的不确定性和不稳定性。如一件人工制品，既可以具有使用价值，成为实用对象，也可以拥有审美价值，成为审美对象。即使是文艺作品，它也包含着字、词、句、语法、结构、技巧等大量知识性的内容，从而它既属于智育的范畴，也属于美育的范畴。至于美育媒介与德育媒介的重叠，就更是一种相当普遍的现象。审美教育与其他教育所使用的媒介对象的多方面交叉和相互渗透，不仅可能导致在教育实践中对美育内容的轻视或者忽视，而且也往往会模糊美育与其他教育形式之间的界限。这在一定程度上也增加了对审美教育内涵理解的困难。

正因为审美教育本身具有特殊的属性，以及在实践中审美教育与其他教育之间存在着错综复杂的关系，因此，从古至今都有人或有意或无意地否认美育的独立性，把审美教育仅仅看成是从属于其他教育形式的一种手段。比如，苏联著名美学家卡冈就十分明确地表示：“不能把个人和全体人民的审美教育看作某种特殊的、独立自在的教育形式。既然人对生活的审美关系的培育与人对劳动的关系的形成，与他的政治教育、道德教育、宗教或者无神论教育、体育，最后与艺术教育不可分割，那么，审美教育只是其他各种教育活动形式的一定方面，或者特殊部分。审美教育并非独立的教育形式，因为它没有自身的独特对象——审美价值不形成某种区域性的对象领域，而是在人掌握整个感性可感的世界的过程中产生出来。同时，无论哪种教育活动形成，如果它不包括审美教育成分，就不能达到巨大的效果。”①

表面看来，这种观点并没有直接宣布取消审美教育，它只是否认审美教育是一种独立的教育形式，但是，如果这种观点被认同和接受的话，则必将会造成审美教育在事实上的消亡。因为审美教育既然并没有自身独立的教育目的，它只有作为其他教育形式的手段才有价值，那么在实践中它就必须要服务于其他教育的目的并最终溶解于其他的教育形式中，这样的审美教育除了使其他的教育变得生动并为之增添几分艺术性的色彩外，就再也没有任何实际的意义了。这种观点不仅在实践上有害，在理论上也是根本站不住脚的。审美教育是否应该存在，并不是哪个个人所能任意决定得了的。正如任何一种教育形式的存在都是以相应的社会实践为基础并反过来服务于实践一样，审美教育的存在与发展，也是以实际存在着的审美活动为其深厚的现实根基的。既然审美活动

①卡冈：《美学教程》，北京大学出版社1990年版，第197页。

作为一种重要的人生实践是一种活生生的现实存在，既然审美活动并不能被任何一种人生实践活动所取代，它以其独特的存在方式这样或那样地影响着人、作用着人、塑造着人，起着其他人生实践难以奏效的作用，那么，我们有什么理由不去有意识地利用审美的特点以培养人、教育人，从而既推动审美活动的健康发展，又促进人的全面成长呢？

从历史上看，大多数的美学家和教育家都是充分肯定审美教育的独特地位和价值的，审美教育实践也从不自觉到自觉不断地发展壮大着。今天在我国，审美教育应作为一种独立的教育形式存在的看法已得到越来越多的人的认同和理解。特别是在 1999 年召开的全国教育工作会议上，已以国家教育方针和制度的形式，庄严地把美育与德育、智育、体育并列，使之正式成为整个教育内容不可分割的一个重要方面。这是一个巨大的历史进步。但是尽管如此，关于审美教育的内涵却仍然有着种种不同的看法，归纳起来主要有三种，即审美教育是人格教育，审美教育是情感教育，审美教育是艺术教育。

审美教育是人格教育的观点有着深厚的历史渊源。古希腊的史诗教育和音乐教育与中国先秦的诗教和乐教，都可以看作是一种以艺术为手段的人格教育。如何发挥诗歌和音乐等艺术形式在人格培养中的作用是中西古代美育共同关注的中心问题，所不同的只是中西对人格的理解略有差异。西方的人格的含义更为宽泛些，除了指道德品质外，还指人的个性、性格，而中国的人格概念则基本与品德同义。这就使中国古代的美育带有更为浓重的道德色彩，从而难以与道德教化区分开来而走向独立。

在社会尚处于马克思的社会发展三阶段论中所指的第一阶段，即存在着人身依附关系的社会阶段时，如何协调人与人之间的关系（主要是各利益群体之间的关系），维护社会的稳定和秩序就始终是统治阶级最为关心的问题，表现在意识形态上就是特别强调等级秩序以及不同等级的人应有的品性。因而无论中外，早期的教育本身就是一种人格教育，一种如何培养统治者或如何使统治者具有相应的品性的教育，所有的教育形式由此也都成为人格教育的手段。加之当时学科分化不明显，因此无论在希腊还是中国先秦都不存在独立的美育，美育也只能是一种人格教育，美育的特点只是体现在方式上，即以艺术为手段，这样就出现了手段与目的或方式与效果相分离的情况。然而，从实际上看艺术的功能与人格教育的目标并不可能完全一致，人格的培养更不是艺术的主要职能。即使在现代社会，说美育是人格教育也只是指示了美育的间接效应和终极指向，而未能揭示出美育独有的价值内涵。此外，把美育看成是人格教育，不仅可能导致把美育无限丰富的内容狭窄化，用道德吞没审美，而且还可能造成对美育独立性的漠视以至于取消。我们认为，人格教育主要还是一种道

德教育或者广义地说是一种“完人”教育，它与美育相关，但并不能等同。

美育是情感教育的界定体现了近代的思维方式，即主体与客体、思维与存在、感性与理性二元分立的知性思维方式。人的心理功能分知、情、意，价值分真、美、善，对应的学科为认识论、美学、伦理学，这是近代西方通行的分类方式。20世纪初叶的中国学者也接受了这种分类方式并把它运用到美育研究中，像王国维、蔡元培、朱光潜等人的美育观就建立在这种分类理论之上。应当承认，在特定的历史条件下，呼唤情感的解放，把美育归结为情感教育有其积极的意义。正如有的学者所说：“在人类历史上，人的自觉意识表现在文学艺术当中的典型形态就是审美的自觉，就是要求文学艺术的独立，这种独立的要求看起来似乎是要文学艺术远离社会现实，其实正是要求文学艺术回归到人的本位上来。这种人本主义思想集中体现于对‘情’的高度肯定和热情拥抱，因为在旧的价值观体系笼罩下，唯有发乎本性的‘情’最能表征人性的需要，最能体现摆脱了各种现实羁绊的人性之真和个性之域。在旧道德、旧政治的框架里，‘情’是最无用的，而新美学、新文学恰恰要用这个‘情’把人从道德或政治的工具、附庸地位解放出来，这其实就是所谓‘无用之用’、‘无所为而为’的深层意义。”①

然而，从学理上把美育界定为情感教育却是不妥当的，这种看法只是把握了美育的中介形式及其直接效应，却未能揭示出审美教育整体的价值目标。因为情感作为主体对客体的心理反应形式和主体对客体是否满足自身需要所流露的一种主观态度，它本身并没有内在的目的性，也没有稳定而持久的价值指向。诚然，情感无论在审美过程还是在审美心理结构中，都占据着重要的地位，发挥着独特的作用，在一定意义上甚至可以说，没有情感就没有审美，没有艺术。正因如此，古今中外的美学家、艺术家在论述艺术和审美的本质特征时无不十分强调情感的特殊意义。但是，情感却既不是审美和艺术的同义语，也不能直接地就等同于审美心理结构本身。就实际的审美效应而言，它也并不单纯地仅仅表现为情感的满足。正如有的美学家所说：“审美快乐不仅多来自视、听等高级感官的感受，而且还要从这种感受一直贯穿到心理结构的各个不同层次（如情感、想象、理解），这种贯通性，会使整个意识活跃起来，多种心理因素发生自由的相互作用，产生出一种既轻松自由、又深沉博大的快乐体验。”② 很明显，审美愉快并不等于情感的激动，而审美情感之所以不同于日常生活中的一般情感，就在于它既渗透着认识、评价等理性因素，又溶解于想

①杜卫：《美育论》，教育科学出版社2000年版，第49页。

②滕守尧：《审美心理描述》，中国社会科学出版社1985年版，第305～306页。

象力与理解力的和谐运动中，正是这种整体的心理过程才表现为一种审美愉快。因此，把情感从整体的审美心理结构中剥离出来，作为审美教育所追求的目标对象，显然是失之偏颇的。

除了上述两种观点外，把审美教育等同于艺术教育也是对审美教育内涵的一种误解。这一观点一方面过于夸大了艺术在审美教育中的地位和作用，它看不到除艺术以外，还有很多的自然审美现象和社会审美现象可以充当审美教育的教材和媒介，这些艺术以外的审美现象所具有的审美价值、所产生的审美效应并非艺术所能完全代替。另一方面这种观点也限制以至遮蔽了审美教育更深刻的目的和更高远的价值追求。实际上审美教育并不仅仅是要培养人们的艺术感受力和艺术鉴赏力，它的目的也不是要造就出几个艺术家来。如果我们不能从更高、更广阔的视野上来理解审美教育的内涵，就最终会把审美教育视为一种技艺和手段而取消了它实际存在的独立地位。

那么，究竟什么是审美教育？我们应如何正确理解审美教育的内涵？我们认为，在分析审美教育的内涵时应该首先注意以下原则：一是手段与效果一致的原则，二是直接效果和间接效果兼顾的原则，三是独特性原则。只有把这几个方面有机地统一起来作整体分析，我们也许才能较为全面地而不是片面地、完整地而不是局部地把握住审美教育独有的内涵。

首先，对审美教育内涵的确定应该体现手段与效果相一致的原则。关于美育的手段，一般认为主要是艺术以及各种形态的美的欣赏。但是由于艺术和美这两个概念本身是复杂多义的，又处在不断的发展变化中，没有、也难以有统一的定义；又由于艺术和美本身无论从类型还是从风格上来说也都是多种多样并不断发展的，所以它们既相对自身完整、自成目的，又各自具有多种不同的、动态的功能，因此，这就要求我们必须从艺术和美这种多样、生成的根本性质入手，并结合艺术和审美在人生实践中的独特作用来确定审美教育的内涵。一方面，审美教育毕竟不同于一般的艺术鉴赏课或美学理论课，它不是以知识性内容的获取为目的，而是以充分有效地实现对象的审美价值、最大限度地发挥其审美的教育作用为指归，如果不能深刻把握审美教育与一般的艺术教育之间的这种区别，就很可能会迷失到审美教育所使用的媒介对象中，即把目的消融于手段中；另一方面，审美教育作为一种教育，它之所以不同于一般的教育，就在于它是以审美（包括艺术和各种形态的美）作为其特殊的教育手段。以艺术和审美活动作为审美教育的手段，它既要服从于审美教育的目的，又以其特殊性必然会反过来制约审美教育的目的。因此，我们必须要处理好审美与教育这二者之间的关系，既不能以审美吞没教育，把审美教育变成一种消遣、娱乐活动，又不能不顾艺术和美自身的审美特性，而导致审美教育主旨的

丧失。把审美与教育有机地统一起来，这正是确定审美教育独特内涵的基本出发点。

其次，确定审美教育的内涵还应遵循直接效果与间接效果兼顾的原则。所谓直接效果，主要是指通过审美教育，在个体身上所产生的陶情怡性、意志感发、心灵愉悦等直接的成果效应。所谓间接效果，则是指通过审美教育直接效果的不断积累，从而导致个体心理结构的重大变化以至形成完美人性的终极性的成果效应。当然所谓完美的人性，并没有一个绝对的尺度，任何人都不可能达到人格修养的终点，所谓完美的人性只是说随着修养的深化使人性与人格尽可能地趋向于完整和丰富而已。与此相关，所谓终极性的成果效应，也不能理解为有一个绝对值，这只是就其对人性生成的根本性影响而言。我们认为，确定审美教育的内涵，必须同时兼顾直接效果与间接效果两个方面，舍弃任何一个方面都可能走向片面。美育是情感教育的规定只揭示了美育的中介因素，美育是艺术教育的规定也只揭示了美育的主要形式，二者都忽视了审美教育终极的价值指向。美育是人格教育的规定虽然揭示出了审美教育的间接效应，但却显得过于宽泛。人格的因素是多方面的，包括各种个性心理特征和个性心理过程，人格的完善也是多方面教育的结果，美育至多不过是人格完善的催化剂和调谐器，而不能完全等同于人格教育。上述三种关于美育内涵的观点，其失误就在于各执一端的片面性。这说明只有把审美教育的直接效果与间接效果统一起来，才能为确定审美教育的内涵找到坚实的立足点。

最后，确定审美教育的内涵还应遵循独特性的原则。所谓独特性，就是指审美教育不同于智育、德育、体育等其他教育形式所独具的本质属性，审美教育的本质属性，是确定审美教育内涵的根本依据。为了揭示审美教育的独特性，我们应进行双重的比较，一是要把审美教育与其他的教育形式比较，一是要把审美教育与一般的审美活动比较。就审美教育与其他教育形式之间的关系来说，它们同属于教育活动必不可少的重要内容，它们既各自独立，又相互渗透，是一种相互推动的辩证关系。如果说智育是以传授科学文化知识、培养人的求真能力为目的，德育是以锤炼人的道德品质，培养人的求善意志为指归，体育是以强化人的体能，培养人的健壮体魄为宗旨的话，那么，美育的独特性就在于，它通过对人内在情感的直接感染，调动起人的各种心理能力并使之和谐运动，从而潜移默化地实现对人的塑造，以不断提升人的精神境界。审美教育的这种独特性质根本上是由作为其实践基础的审美活动的性质所决定的。

可以说，审美教育与审美活动之间也同样是一种相互依存、相互促进的辩证关系。一方面，审美活动本身就具有陶冶人、塑造人的教育功能，如果没有审美活动，也就不可能有审美教育；另一方面，审美教育通过提高人的审美能

力，唤起人追求美的无限热情，又必然会推动审美活动的不断发展。但是值得注意的是，审美活动与审美教育之间虽然存在着不可分割的内在关系，我们却不能把它们简单地混同起来。二者之间的区别主要是：第一，从活动的存在形式上看，审美活动是一种带有很大随意性的个人行为，它具有很强的即兴性、偶发性等特点，而审美教育则是一种有意识、有组织的群体行为，它是一个按照预先拟订好的目的有计划、有步骤地向受教者施以定向审美培育的活动过程。第二，从活动的存在结构上看，审美活动是由审美主体与审美对象两个因素构成，审美活动的现实发生，就是审美关系的确立和展开的过程，也就是审美主体与审美对象同时被建构、生成的过程。而审美教育则是由施教者、作为教育媒介的审美对象以及受教者三个因素构成，审美教育的现实发生，就是施教者以审美对象为中介与受教者有机结合的过程。

审美活动与审美教育之间的联系与区别，决定了二者在发挥教育功能以及对人的具体影响上也必然会存在种种差异。在审美活动中，审美主体既是审美行为的实施者和主动者，但同时他又是一个受教者。审美主体从审美活动中究竟会受到什么影响以及所受影响的程度如何，都以审美主体自身审美能力的强弱和审美趣味的雅俗为前提。就像鲁迅曾说过的那样，一部《红楼梦》，单是命意，就因读者眼光的不同而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事，等等。不同审美主体从同一部作品中会形成种种不同的理解，这种现象正说明了审美活动实现其教育功能的独特方式。事实上，不仅不同主体面对同一审美对象会形成种种不同的感受和体验，就是同一审美主体面对同一审美对象，因时空条件的变化也会形成不同的评价和理解。审美对象的审美价值和意义随着时空条件的变化而发生变异，这就使得审美活动的教育功能具有了一种不稳定的特性。同时，审美活动又是一种极自由的精神活动，它不仅能激活人的整个意识层面，而且常常会伸展到人的无意识的生命领域，从而引人进入一种既趋向于理解又不能形成明确概念的十分复杂微妙、精微独特的审美体验中，审美活动的这一特点，必然会使其教育功能的发挥呈现出一种多极性的特点。

在审美教育中，要真正实现教育的目的，施教者也必须首先遵循审美活动的特点和规律。施教者应积极引导受教者充分发挥自己的主观能动性，以深刻领悟审美对象的价值意蕴。受教者越是能够沉潜于审美对象所呈现的审美世界中，他就越是能够获得无比丰富的感受和体验。但是审美教育与审美活动不同的是，这一切都是在施教者的精心安排、巧妙设计与有意控制下有组织、分步骤地进行的。因此，与一般审美活动相比，审美教育不仅能够使审美对象的审美特性得到更为有效的发挥，而且它还能通过创设一种特定的情境（比如可

以根据时空条件的特殊性，或者根据受教者的年龄特点选择相应的审美手段和媒介，也可以把文学作品的内容分成不同的角色，让不同的学生去朗读，等等）使受教者获得较为明确、稳定、持久的定向教育。

总之，通过上述三个方面的分析，可以看出，审美教育作为一种特殊的教育方式，其独有的内涵和性质，并不能由人主观任意去设定，而是由其所使用的媒介手段、所达到的直接和间接效果，以及作为其实践基础的审美活动的根本价值所必然决定的。根据这三个原则，我们对审美教育的内涵可以作如下界定：审美教育是以艺术和各种美的形态作为具体的媒介手段，通过审美活动展示审美对象丰富的价值意味，直接作用于受教者的情感世界，从而潜移默化地塑造和优化人的心理结构、铸造完美人性，提升人生境界的一种有组织、有目的的定向教育方式。

第二节　　审美教育的目的

审美教育的内涵和目的，是同一个问题的两个不同方面。审美教育的内涵规定、制约着其目的，而审美教育的目的则把其内涵转化为可具体操作的现实目标。在审美教育活动中，目的不仅是引领整个教育活动最终趋向的结果，而且是制约审美教育发生、展开、完成的根本因素。从这个意义上说，审美教育也就是通过施教者的自觉意识和明确目的，借助于一种精心设计的特定情境，使审美对象的审美特性能够充分发挥出来，从而把审美对象的潜在价值转化为一种活生生的精神力量，对受教者施行定向培育的活动。

审美教育目的的设定必然会同时受到两个因素的规定：一是施教者所持有的世界观和人生理想，它为审美教育提供价值尺度，这种价值尺度不仅决定着施教者选择什么样的艺术或美的形态作为审美教育所使用的媒介手段，而且也决定着施教者对艺术美和其他美的形态审美价值的取舍和评价，从而最终决定审美教育的价值指向；二是要受到审美活动自身特性和规律的制约，因为审美活动既是审美教育赖以存在的实践基础，也是审美教育各个环节相互联系的内在依据。只有把审美教育真正建立在审美活动特殊性的基础之上，也才能使审美教育确实保有自身的独立性。

我们认为，马克思主义关于人的全面发展的学说应该成为我们设定审美教育目的的哲学基础。人的全面解放和自由发展始终是人类不懈追寻的一个重要理想。特别是自文艺复兴时期开始，为了与作为封建专制精神体现的神学相对抗，呼唤人的全面发展就成为西方文化中一个极重要的主题。正如布克哈特所说：“文艺复兴……由于它首先认识和揭示了丰满的完整的人性而取得了一项

尤为伟大的成就。”① 之后，启蒙思想家、德国古典哲学家和空想社会主义者都在他们的著作中集中表达了这一崇高的理想。如德国古典哲学家黑格尔就十分明确地提出：“社会和国家的目的在于使一切人类的潜能以及一切个人的能力在一切方面和一切方向都可以得到发展和表现。”② 但是，这些思想家却并未能真正找到人的自由解放的现实道路，只有当马克思创立了历史唯物主义的世界观后，才为真正解决这一问题提供了唯一科学的依据。

马克思主义经典作家通过对资本主义异化劳动的深刻剖析，对社会历史发展规律的正确揭示，不仅为人的全面解放和个性自由完整的发展指出了一条真正现实的途径，而且也为我们在现代化背景下重新确立符合新的时代要求的审美教育的目的提供了坚实的理论根据。

在马克思主义看来，人性的生成及其自由全面的发展是一种历史的必然过程。它一方面要受到自然界和社会历史等客观条件的限制，另一方面，又要受到人自身认识世界与改造世界的能力等主观条件的制约。这两个方面是相互联系，互为条件的。首先，只有具备使个人能充分施展其才能的社会历史条件，才能真正实现个人的全面自由发展，因为人的本质并不是单个人所固有的抽象物，在其现实性上，它是一切社会关系的总和。在离群状态下既不存在真正意义上的人，也无所谓自由全面的人性。“个人的全面性不是想象的或设想的全面性，而是他的现实关系和观念关系的全面性。”③ 其次，社会的高度发展与社会关系的完善与进步，又必须依赖于人，必须以人类自身能力的全面提高为条件，因为“环境是由人来改变的，而教育者本人一定是受教育的”④。人与环境、个人与社会之间这种相互依存的辩证关系，根本上是由人的生存与发展的独特活动方式，即实践的性质所决定的。正如马克思所说：“环境的改变和人的活动或自我改变的一致，只能被看作是并合理地理解为革命的实践。”⑤ 人的实践活动不仅是人类改造自然和社会的基本方式，也是人性不断生成与丰富的根本途径。在《德意志意识形态》中，马克思和恩格斯在谈到未来共产主义与人的发展之间的关系时进一步指出：“无论为了使这种共产主义意识普遍地产生还是为了实现事业本身，使人们普遍地发生变化是必需的，这种变化只有在实际运动中，在革命中才有可能实现；因此，革命之所以必需，不仅是因为没有任何其他的办法能推翻统治阶级，而且还因为推翻统治阶级的那个阶

① 雅各布·布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》，商务印书馆 1979 年版，第 302 页。
② 黑格尔：《美学》第 1 卷，商务印书馆 1979 年版，第 59 页。
③《马克思恩格斯全集》第 46 卷（下），人民出版社 1980 年版，第 36 页。
④《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1995 年版，第 55 页。
⑤《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1995 年版，第 55 页。

级，只有在革命中才能抛掉自己身上的一切陈旧的肮脏东西，才能成为社会的新基础。’① 就是说，社会的进步与人的发展实际上是同一个问题的两个方面，它们就统一在社会实践的历史过程中。

马克思还从历史唯物主义的观点出发具体考察了人类社会的三大形态及与之相适应的人的个性发展的历史轨迹。第一种形态是资本主义以前的“最初的社会形态”，这时还尚未出现社会分工或没有发达的社会分工，人的生产能力只是在狭窄的范围内和孤立的地点上发展着，人的活动表现出一种天然融合的特点，因而这一社会形态中人的发展主要表现为一种“原始的丰富性”，也即还没有形成独立的个性。第二种社会形态，是以资本主义为典型的商品经济形态。在这一社会阶段，随着生产力的进步和社会分工的高度发展，一方面它打破了先前社会形态中存在的人身依附关系，赋予个体的人以独立的人身地位；但另一方面它又把人拘囿在某种特定的范围内，造成其能力极度片面的发展。物质活动与精神活动、社会生活与私人生活、劳动与享受、生产与消费，这些本来同属于个体整体活动的各个方面，由于分工现在却由不同的人来分担，于是，完整个体的生命活动被分割成了一个个碎片，原始完满的人变成了一种仅仅具有独立性外观的抽象的个人。但是，分工和资本的发展却又为最终消灭分工和人的片面性准备了充足的物质条件。因为，分工使个人变得越来越片面的同时，也创造了人对社会更加全面的依赖，商品经济的发达，则为个性的解放创造出必不可少的物质要素。第三种社会形态，即未来的共产主义社会。它是在商品经济高度发展所造成的生产的全面社会化和人的全面社会化基础上所形成的一种全新的社会形态。在这一社会阶段，由于废除了私有制和分工，人的全部生命活动都变成了完全的自主活动，与生产力最大限度的发展相一致，在这一社会形态中，人的个性也将以最丰富的内容和最自由的方式充分显露出来：“人以一种全面的方式……作为一个完整的人，占有自己的全面的本质。人同世界的任何一种人的关系——视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉、思维、直观、感觉、愿望、活动、爱，——总之，他的个体的一切器官，正像形式上直接是社会的器官的那些器官一样，通过自己的对象性关系……而占有对象。”② 全面发展的人是受动与能动、自然性与社会性、个性与类完全统一的完整的人。

马克思关于人的全面发展的理论，对我们确定审美教育的目的有着根本的指导意义。这主要表现在以下两个方面：首先，马克思在继承历史上优秀思想

①《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年版，第91页。

②《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第123~124页。

传统的基础上，不仅第一次完整揭示了人的全面发展的深刻含义，而且对之作出了系统的历史唯物主义的阐释，这样就使历史上关于人的发展的学说从空想变成了科学，从而为我们正确理解审美教育的目的提供了十分明确的方向。其次，马克思虽然并没有专门论述过审美教育的问题，但是，在他所设想的未来共产主义的理想社会中，人的生活方式与审美活动的性质在根本上就是完全相通的。因此，审美教育的价值指向与共产主义的精神实质在根本上也是完全相通的。如果说，审美活动作为现实生活领域的一个自由王国，它引领人们从现实的生存方式进入理想的生存方式，从而不断点燃起人们追求理想生活的热情，那么，审美教育就是一方面要强化人的这种超越精神，以提高人们从事审美活动的自觉性，另一方面，则是要尽可能地扩展审美活动的领域，不断促使人从现实生活方式向审美的生活方式转化与提升。从这个意义上说，审美教育并不是一种服务于现实的教育，而是一种指向理想的教育，它属于共产主义思想体系不可分割的重要组成部分。

审美教育把培养感性与理性和谐统一的全面发展的人作为根本的价值取向，这不仅使它与现实相疏离而接近于理想，从而与其他教育形式明显地区别开来，同时这种理想性品格又决定了它必须依存于审美活动，把审美活动作为自身存在与发展的丰厚土壤和生生不息的力量源泉。只有不断从审美活动中汲取新的滋养，审美教育才会富有生机，充满活力。

审美教育与审美活动是一种同源共生的关系，作为教育形式的美育，究其实不过是把审美活动本身就内在包含着的教育功能自觉地加以深入开掘，有效组织，充分利用，使其得以最大程度地实现而已。因此，我们为审美教育设定目的，并不是要从外部强加给审美活动，从本源上看，这种目的内在地就属于审美活动。审美教育的目的与审美活动所追求并形成的价值根本上具有同一性。这样，我们如何理解审美教育的目的，实质上也就成了应如何理解美的问题。尽管不同时代、不同民族的审美活动无论就其表现方式、范围，还是具体的内容而言都存在重大的差异，但是不容置疑的是，古今中外的审美活动无不把美作为最高的追求。对美的不同理解直接规定着不同美育理论对审美教育目的的不同设定。

依照我们的理解，审美活动不仅是基于人的独特生命要求必然会存在的一种活动，而且是最能表现人的本真性价值的一种生存活动。作为人的一种基本存在方式，审美活动本质上是一种人生实践，而广义的美就是在作为人生实践之一的审美活动中生成、建构起来的，能激发主体美感的审美对象（客体）及其所呈现出来的感性存在方式和存在状态，是一种自由人生境界的对象化和感性显现。把美理解为一种自由人生境界对象化和感性彰显，一方面与客观主

义把美看成是独立于人之外的事物自身属性的观点区别开来，这种观点的致命错误在于把美看成是一种先于人并外在于人的自在现象，从而美与人的联系也只是一种外在的反映、认识与被反映、被认识的关系；另一方面也与主观主义把美看成是人的主观精神愉快、情感投射的观点区别开来，这种观点的根本错误在于把美看成是一种个人主观的心理现象，使美依存于个体的兴趣与情感。这两种观点虽尖锐对立，但都表现出一种抽象性，它们从不同角度阉割了美本身丰富的人生意蕴。把美理解为一种自由人生境界的感性显现，也就是把审美境界看成一种自由、高级的人生境界，实际上就是要恢复长期以来被遮蔽的美与人生实践的真实联系。

关于“境界”的含义，我们在导论里已经作了详细分析。这里只想指出，“境界”是一个指称精神特性的范畴。在中国传统哲学中，儒、佛、道对“境界”都有不同的理解和阐释，但在境界是心灵的一种存在状态这一点上各派的观点则基本一致。

境界依其内容不同可区分为思想境界、道德境界、审美境界。也有人把境界区分为“智境”（认识境界），“情境”（审美境界）和“意境”（道德境界）。但是，这种区分实际上只具有相对的意义。因为境界较之人的心灵的其他特性或心理的过程和状态最大的不同之处就在于它的整体性，只要是境界，它就包含知、情、意等多方面的因素，只是不同的因素在同一境界中所占的比重不同罢了。境界还有层次之分。如前面提到的冯友兰把人生境界依照高低次序分为自然境界、功利境界、道德境界、天地境界四个层次，每一更高境界都包含前一境界于自身。冯友兰是按照觉解程度及其意义的不同来划分境界的层次的，所依据的方法是概念分析法。尽管冯友兰的境界理论试图融合中西学说，但却仍然偏于西方近代的知性分析理论，他的新实在论立场使他把人的境界看作“是一个认识的问题，不是一个关于存在的问题”①。宗白华把境界区分为功利境界、伦理境界、政治境界、学术境界和宗教境界五种，并依次分别主于利、爱、权、真、神。介于后两者之间还有一种境界主于美，即艺术境界。这种境界划分方式介于内容划分和层次划分之间，既是内容之分，又有层次之别。

但是，不管是哪一种境界，现实境界或精神境界，都不是现成地摆放在某处的一种自然状态，它们都是人生境界，都是人努力和活动即人生实践的结果，是由人创造和建构起来的。那么，审美何以是一种人生境界？我们前面讲过，审美活动是人生实践的重要组成部分，人们在极其丰富复杂的人生实践中

①冯友兰：《三松堂自序》，人民出版社1998年版，第240页。

必然会与世界形成各种各样的关系，并在心灵上也必然会达到不同样式的生存状态、生成不同层次的人生境界。审美境界便是人生境界中比较高层次的一种。各种人生境界的生成，一方面必须依赖于以使用和制造工具（科学技术）为主导的现实生产所创造的物质文化，另一方面又必须依赖于人对自然、社会不断认识（智慧）所积淀而成的精神文化，审美的境界就是人类物质文化与精神文化之间相互渗透、相互转化，由冲突而和谐，最终凝聚而达到的一种现实状态，它彰显出人类由愚昧而智慧、由野蛮而文明、由片面而全面、由分裂而完整的生存境遇的不断提升。智慧、文明、全面、完整，这正是人自身不断走向自由的确证。因此，我们说审美境界是一种特殊人生境界，也就是说审美境界是一种自由的人生境界，而在审美活动中生成的美正是这种自由人生境界的感性显现。可见，自由乃是审美境界和美生成的核心所在。而只有当人是完全意义上的人时，他才拥有自由，而当人拥有自由时，他也才能作为完全意义上的人而拥有美。这里自由同时也成为人本身的规定。于是美也就成为人本身的规定。席勒说：“理性在人身上第一次出现，还不是人的人性的开始。人性要由人的自由来决定”①，“表明野人进入人性的那个现象是个什么现象呢？不管我们对历史的探究深入到什么地步，这个现象在所有摆脱了动物状态的奴役生活的民族中都是一样的：对假象的喜爱，对装饰与游戏的爱好”②。“因此，我们在什么地方发现有对纯粹假象作无利害关系的自由评价的痕迹，我们就能推断出那里人的天性已发生了这样一场变革，人身上的人性已经开始。”③

自由和美作为人本身的规定，并不是一种自然的禀赋，它是伴随着以使用和制造工具为突出标志的实践活动的发生、发展而逐渐生成的，因而人本身也是随着实践活动的生成而生成，人是自己实践活动的产物（正如恩格斯所说：劳动创造了人本身）。然而，随着实践活动一起产生的并不仅仅是自由和美，还有不自由和丑。由于劳动本身的异化以及建立在私有制基础上的社会分工，人性自身发生了分裂，人类社会出现分化，手段与目的、劳动与享受彼此分离。正如马克思在《1844 年经济学哲学手稿》中深刻指出的那样：“劳动为富人生产了奇迹般的东西，但是为工人生产了赤贫。劳动创造了宫殿，但是给工人创造了贫民窟。劳动创造了美，但是使工人变成畸形。劳动用机器代替了手工劳动，但是使一部分工人回到野蛮的劳动，并使另一部分工人变成机器。劳

①席勒：《审美教育书简》，北京大学出版社 1985 年版，第 124 页。
②席勒：《审美教育书简》，北京大学出版社 1985 年版，第 138 页。
③席勒：《审美教育书简》，北京大学出版社 1985年版，第 146 页。

动生产了智慧，但是给工人生产了愚钝和痴呆。”① “结果，人（工人）只有在运用自己的动物机能——吃、喝、性行为，至多还有居住、修饰等等的时候，才觉得自己在自由活动，而在运用人的机能时，却觉得自己不过是动物。动物的东西成为人的东西，而人的东西成为动物的东西。”②

在异化的条件下，个体的人成了社会整体结构中的一个碎片，成为社会这架庞大机器上的一个附件，社会的现代化进程和整体进步与个人自身的完满幸福、和谐发展相互脱节，人们在现实生活中丧失了自由，于是，自由的审美境界和作为自由人生境界感性显现的美，被人的乏味、单调、琐屑、平庸、千篇一律的日常生活世界所吞没、所遮蔽。只有在审美活动中，随着审美境界从人生境界中生成，美才向人呈现出来，敞亮开来；只有置身于审美的境界中，人才恢复了自身的尊严，捡回在现实中失去的自由。审美活动成为在异化状况下把人从社会、自然强加给他的种种束缚中解放出来的重要手段。

诚然，对人而言审美的解放并不等于现实的解放，更不等于异化的实际消除。只有到共产主义阶段才能真正实现人的全面解放。正如马克思所说：“共产主义是私有财产即人的自我异化的积极的扬弃，因而是通过人并且为了人而对人的本质的真正占有；因此，它是人向自身、向社会的（即人的）人的复归，这种复归是完全的、自觉的而且保存了以往发展的全部财富的。这种共产主义，作为完成了的自然主义，等于人道主义，而作为完成了的人道主义，等于自然主义，它是人和自然界之间、人和人之间的矛盾的真正解决，是存在和本质、对象化和自我确证、自由和必然、个体和类之间的斗争的真正解决。”③

马克思所描述的共产主义的理想图景，与通过审美活动而从一般人生境界提升为审美境界、从而生成并显现为各种美的形态这样一个追求，在内在精神上是完全相通的。共产主义不仅是充分意义上的艺术化人生，而且也是完全意义上的审美境界。因此，在社会发展尚未步入共产主义的历史时期，审美的独特价值和教育功能是显而易见的。审美活动不同于其他人类活动的独特意义在于，它不仅为人构筑起一个意味隽永的精神家园，使人在现实中处于分裂状态的感性与理性得到和谐统一，而且更重要的是它能使人由此而深刻体悟到做人的价值、尊严和崇高的使命，从而在人的心里鼓起追寻理想的激情。通过审美，主体的生命得到了陶冶和洗礼，提升和拓展，仿佛有一种新的生命在他的灵魂中诞生，他变得丰富和充实，比以往更加热爱生命，他更自觉、更强烈地

①《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第93页。
②《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第94页。
③《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第120页。

要求创造自己生命的价值；通过审美，主体仿佛被赋予了一双更加敏锐和深邃的目光，正是这种目光，不仅引导他穿过重重功利的网络，去重新诗意地理解世界和人生，而且引导他越过种种现实的屏障，去直接观照理想和未来。总之，通过审美，在使主体的精神得到升华的同时也得到重组和塑造，他将以新的姿态重新返回现实并改造现实。

通过上面的分析，我们认为审美教育根本上就是一种特殊的人生境界的教育。作为一种独特的教育形式，它的特殊目的就是通过审美教育培养作为未来理想社会新基础的自由而全面发展的人。由于共产主义社会是最能体现人类生存价值和目的的最高社会形态，在共产主义社会形态中人的生活方式根本上就是审美的，因此，我们也可以说审美教育的最高目的就是要造就一种审美的人。所谓审美的人，就是具备敏锐的审美能力、良好的审美趣味、健康的人生态度、完善的心理结构、丰富的个性魅力，并具有自由的超越精神和炽热的理想追求的人。审美教育的这一根本目的，在具体实施过程中又可转化为两方面的内容：即美的形式的教育与审美理想教育，前者属于审美能力的培养，是审美教育的基础，后者则要求把审美的自由人生境界转化为受教者自觉的价值追求，体现着审美教育的根本主旨。

第三节　审美教育的特点

审美教育作为一种独特的教育方式，不仅具有自己特殊的内涵与目的，而且具有与其他教育形式不同的、自己显著的教育特点，这集中体现在以下几个方面。

一、情感性

情感性是美育的首要特性。所谓情感性不仅是指美育主要是以情感为中介，通过诉诸人的情感领域来进行的，而且也是指美育具有激发情感、以情动人、陶情养性的重要作用。

在审美教育中，情感并非仅仅表现为一种单纯的手段，它还是美育直接的目的之一。如果审美教育不能启开人的情感世界的大门，不能引起人情感的激动，就不可能真正实现美育的目的。而在美育中人的情感一旦被激发起来、活跃起来，就不仅会在受教者的心灵中唤起一种新的力量，使他“如入云烟中而为其所烘，如近朱墨处而为其所染”，而且会使受教者留下持久而深刻的印象。正如狄德罗所说：“只有在戏院的池座里，好人和坏人的眼泪才融汇在一起。在这里，坏人会对自己可能犯过的恶行感到不安，会对自己曾给别人造成

的痛苦产生同情，会对一个正是具有他那种品性的人表示气愤。当我们有所感的时候，不管我们愿意不愿意，这个感触总是会铭刻在我们心头的；那个坏人走出包厢，已经比较不那么倾向于作恶了，这比被一个严厉而生硬的说教者痛斥一顿要有效得多。”①

由于在美育中所生成的审美感受往往与情感伴随并交融在一起，它涉及十分复杂的生理和心理过程，因而这种情感记忆比普通的记忆要深远得多。蒋孔阳在一篇文章中提到过他自己的一段亲身经历，就是一个生动的例证：“1937年，抗日战争刚刚爆发的时候，我在初中读书。一天，来了两位抗敌宣传队的队员。他们把全校同学召集在一起，不讲任何一句话，只是唱《流亡三部曲》。先唱《松花江上》，全场唏嘘，无不痛哭。又唱《打回老家去》，全场的情绪立刻为之一振，所有的同学都沸腾了起来，恨不得立刻杀上战场。这是四十七年以前的事了，但它给我的印象是那样深，以至当时不能抗拒，现在也不能忘记。”②

美育的全过程始终充满着情感性，它通过激发人的情感而使人的心灵得到净化和提升，在不知不觉中使受教者潜移默化地发生改变。我国明代哲学家、教育家王守仁对此曾作过十分精辟的论述：

> 大抵童子之情，乐嬉游而惮拘检。如草木之始萌芽，舒畅之则条达，摧挠之则衰痿。今教童子，必使其趋向鼓舞，中心喜悦，则其进自不能已。譬之时雨春风，沾被卉木，莫不萌动发越，自然日长月化；若冰霜剥落，则生意萧索，日就枯槁矣。故凡诱之歌诗者，非但发其志意而已，亦所以泄其跳号呼啸于咏歌，宣其幽抑结滞于音节也。导之习礼者，非但肃其威仪而已，亦所以周旋揖让，而动荡其血脉，拜起屈伸，而固束其筋骸也。讽之读书者，非但开其知觉而已，亦所以沉潜反复而存其心，抑扬讽诵以宣其志也。凡此皆所以顺导其志意，调理其性情，潜消其鄙吝，默化其粗顽，日使之渐于礼义而不苦其难，入于中和而不知其故，是盖先王立教之微意也。（《训蒙大意示教读刘伯颂》）

二、以受教育者为中心

同其他形式的教育一样，美育也是教与学，施教者与受教者相辅相成、双

① 《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第137页。
② 蒋孔阳：《谈谈审美教育》，见《美学与文艺评论集》，上海文艺出版社1986年版，第135页。

向互动的关系；但在美育中，受教育者应始终处于活动的中心，施教者则主要起启发引导作用。

美育之所以必须要以学生即受教育者为中心，这首先是由它所使用的媒介手段——审美对象的特性所决定的。审美对象并不是以概念、判断、推理所构成的理论的方式而是以活生生的感性来表现审美理想的，接受者只有全身心地沉浸到审美的世界中，并借助于直觉、情感、想象等心理因素的活跃与和谐运动，才能领悟到美的境界并受到其感染。因而，美育区别于其他教育形式的一个重要特点就在于，施教者必须积极引导受教者参与并投入审美活动，自己去经历、去体验，只有经过他自己真诚感悟的东西，也才能真正融入他的心灵中变成自己的理想。这同以知识、道德等教育可以主要通过施教者的理性灌输和传授来完成有很大区别。后者虽也应调动学生的学习主动性，积极性与创造性，但就教育内容而言，则应以施教者的理性教育为主导；而美育则唯有靠受教育者内在诸心理要素特别是非理性要素的调动和体验才能完成。相比较而言，施教者只起到指导、诱导的作用，而不能硬行灌输，更不能“越俎代庖”。

其次，以学生为中心也与美育的情感性直接相关。情感不同于知性、理性，后者强调尊重、服从对象的客观性，尽可能减少主体的介入与干扰，而情感本身就是人对对象的一种主观态度和反应。如果说德育、智育还可以主要诉诸受教育者的知性、理性，因而受教育者的主体性受到相当限制的话，那么美育则以受教者的主体情感的激发、调动为根本，舍此也就取消了美育。因此，作为教育的一种特殊形式，美育就只能以受教育者为中心。比如教学生一个数学公式（智育），教师完全可以通过课堂授课、讲解，在黑板上运演等方式来教学生，这时教育的中心是施教者（教师）；又比如，上一堂“建设有中国特色的社会主义理论”课（德育），也可以主要通过教师的讲授来完成，当然也可以辅之以组织学生参观某国营企业或某一村庄改革开放的实践，帮助学生加深对理论的理解，这里施教者（教师）仍居于主导地位；而美育则不同，给学生上美学理论课，讲美学的抽象原理，仍属知识教育（智育）；真正意义上的美育，则是由施教者组织学生（受教者）进入某些艺术作品的创作与欣赏，或外出旅游、观赏自然与人文景观等等，其中教师的作用以及教学目的和意图，主要是通过对教学手段（艺术或其他美的形态）的选择，情景的设计，策划与组织等来体现，而真正完成美育过程的，仍主要是学生（受教者）自己，换言之，学生处于美育的中心位置。

（一）过程性

所谓过程性，是指美育绝少外在于审美实践过程的其他目的与功用。美育

的主要任务是要培养受教者健康的审美理想与情趣，提高其审美素质和精神境界，而这一目的就既体现在审美教育中作为手段所依凭的审美对象上，更体现在审美教育中启发、促进受教者对审美对象进行解读、品味、鉴赏的全过程中。“试令说话人当场描写，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲决脰，再欲捐金；怯者勇，淫者贞，薄者敦，顽钝者汗下。虽小诵《孝经》《论语》，其感人未必如是之捷且深也。”① 可以说，在审美体验的当下过程中，人的感性生命就在成长，心灵世界就在悄然地发生改变与提升，因而过程也就成了目的本身。在审美教育中手段与目的、过程与结果达到了高度统一，这也是它区别于其他教育形式的一个显著特点。

在我国目前的美育现状中，显然还存在许多与审美教育这一特性相悖的现象。一些学校组织学生开展各种艺术活动不遗余力，也花了不少钱购置活动设施（如乐器、演出服装与道具等），表面上搞得轰轰烈烈，但实际上完全被美育过程之外的功利目的牵着鼻子走：要么是为了本校取得某些奖项，或争得某个名次；要么为培养极少数冒尖的艺术“天才”或“神童”，以向社会炫耀本校育才有方，如此等等。这样一来，美育的过程性被推到无足轻重的位置，美育以外的目的反倒上升到主宰的地位上。所以，我们强调美育的过程性，实际上也是希望美育的施教者们能够摆脱外在目的的束缚，回到美育本身的目的上来。

（二）全面性

造就德、智、体、美各种因素和谐统一，全面发展的新型人才，既是21世纪社会发展对教育提出的根本要求，也是在全球化语境下我国教育提出的一种新的理念。人们日益深刻地认识到教育决不仅仅只是一种“复制”的工作，把前人的文明成果单纯迁移到受教育者身上，使之成为适应特殊职业要求的工具，更应该把培养具有人文情怀、创新意识、批判精神和独立个性的人作为自身崇高的使命，这是一种以人为本位的面向未来的新的教育观。

在培养全面发展的人方面，尽管德、智、体、美各以其独特的职能发挥着不可替代的重要作用，并且它们之间相互依存、相互渗透，不可偏废，然而美育却无疑应占据主导的地位。这不仅是由美育自身根本的价值取向所决定的，也是由美育所独具的全面性特点所决定的。正如席勒所说：“审美状态在认识与道德方面可以结出最丰硕的果实。……因为一种心绪的心境既然把人性的整体囊括在自身之中，那么按照功能它也必然把人性的任何个别的外显包括在自身之中；因为一种心绪的心境既然从人的天性的整体中剔除了一切限制，那么

①绿天馆主人：《古今小说序》。

它必然也从天性的任何外显中剔除了一切限制。正因为它并不单独保护人性的任何一种个别的功能，所以它对任何一种功能都毫无区别地一律有利，而且正因为它是一切功能成为可能的基础，所以它并不特别地为任何一种个别的功能单独提供方便。一切其他的训练都会给心绪以某种特殊的本领，但也因此给它划了一个界限，唯独审美的训练把心绪引向不受任何限制的境界。”① 智育、德育、体育只是对人的某一方面发生作用，只是培养人某一方面的能力和素质，它们体现着教育的初级目的，而美育则几乎可以作用于人的所有方面，它把人性的各种因素引向和谐统一的自由状态，体现着教育的终极目的和最高的价值指向。

美育的全面性主要表现在两个方面：一方面德、智、体各种教育方式都可以借助于美育的手段、方法来增进教学效果，另一方面美育又是其他各种教育方式发展的基础。

把美育作为其他教育的辅助手段既容易理解在实践中也比较好解决。比如德育，除了向学生讲解政治方向、人生理想、道德标准等之外，有时可借助美育的手段来进行，如引导学生阅读经典名著，组织学生参观和游览祖国的名胜古迹、山水风光，使学生在艺术欣赏中潜移默化地受到民族优秀传统和爱国主义的理想教育；又如智育，如上历史课，有时可组织学生参观博物馆，对从远古到各时代的艺术品（如秦始皇兵马俑，汉雕《匈奴》，宋画《清明上河图》等）的观赏，能帮助学生更具体地进入历史情境，更深切地感受历史氛围，从而更准确地理解历史事件。再如体育，许多体育运动本身就有很高的艺术性和审美观赏价值，如体操、跳水、武术等等。如果教师在适当的时机能组织学生观看有关的体育表演，帮助学生发现体育运动中的审美因素，将有助于学生更喜爱体育运动，更自觉地参加体育锻炼。

但是，美育不只是其他教育的手段，还是其他教育的基础，这一方面其实更为重要。首先，美育对德育的基础作用。审美就其深层的本质而言，乃是人类生命意识的自觉和完满人性的展现。因此，美育的效用与意义，突出表现在它能培养人们对生命的热爱、崇高感和同情心，而这正是培养高尚品德的最深厚土壤。朗吉弩斯曾充满激情地说道：“大自然把人放到宇宙这个生命大会场里，让他不仅来观赏这全部宇宙的壮观，而且还热烈地参加其中的竞赛，它就不是把人当作一种卑微的动物；从生命一开始，大自然就向我们人类心灵里灌注进去一种不可克服的永恒的爱，即对于凡是真正伟大的，比我们自己更神圣的东西的爱。因此，这整个宇宙还不够满足人的观赏和思索的要求，人往往还

①席勒：《审美教育书简》，北京大学出版社 1985 年版，第 111 页。

要游心骋思于八极之外。一个人如果四方八面把生命谛视一番，看出一切事物中凡是不平凡的，伟大的和优美的都巍然高耸着，他就会马上体会到我们人是为什么生在世间的。因此，仿佛是按照一种规律，我们所赞赏的不是小溪小涧，尽管溪涧也很明媚而且有用，而是尼罗河，多瑙河，莱茵河，尤其是海洋。"① 朗吉弩斯这段对人的生命尊严的热情歌颂，其实正是他自己基于生命意识的自觉而产生的一种深刻的审美体验。因此，经过审美教育，培植起受教育者对生命的尊重，对生命意义和价值的体认，增加他对人的同情心，也就会为健康的理想道德教育敞开大门，在此基础上进行尊重他人、关心他人、团结他人、为人类崇高的事业服务的思想道德教育就更容易奏效。

其次，美育对智育的基础作用。前面讲到，美育最重要的内容之一是形式感教育，即形式美和美的形式的教育，而对形式的感知力和表现力是开始智力发展和创造性的基础。因为对形式的感知和表现的能力，一方面是人的想象力的基本构成要素，另一方面也是培养人从内容与质料中提炼、概括出抽象形式的抽象思维能力的必要条件。而想象力与抽象思维能力又是一切智力与创造力发展的前提。我们平时说某人智商高，实际上就是肯定他的想象力与抽象力共同构成的智力与创造力。由此可见，美育对智育的间接影响是极大的，这一点已为许多科学家所肯定。爱因斯坦就明确指出："在科学的领域里，时代的创造性冲动有力地迸发出来，在这里，对美的感觉和热爱找到了比门外汉所能想象得更多的机会。"② 量子力学创始人之一的海森堡说自然界展现出令人震惊的单纯和完整，而这种形式上的简洁往往把人引向对真理的发现。他说："如果自然界把我们引向极其简单而美丽的数学形式——我所说的形式是指假设、公理等等的贯彻一致的体系——引向前人所未见过的形式，我们就不得不认为这些形式是'真'的。"③ 原来杂乱无章、如同乱麻的复杂的论点找到清晰完美的表达方式和井然有序的内部结构，理论体系具有像建筑和音乐的秩序美、节奏美，将许多规定综合为均衡、匀称、和谐、多样统一的简明系统，这既是科学研究的理想和极境，也是一种审美境界，而形式感无疑是引导科学家进入审美境界的重要因素。

想象力的培养是美育的重要功能之一，而想象力在科学研究和创造中也发挥着重要作用，列宁说："有人认为，只有诗人才需要幻想，这是没有理由的，这是愚蠢的偏见！甚至在数学上也是需要幻想的，甚至没有它就不可能发

①引自朱光潜《西方美学史》（上），人民文学出版社 1963 年版，第 114～115 页。
②《爱因斯坦文集》第 3 卷，商务印书馆 1979 年版，第 373 页。
③《爱因斯坦文集》第 1 卷，商务印书馆 1994 年版，第 216 页。

明微积分。”[①] 事实正是这样，物理学中的“万有引力定律”和生物学中 DNA 双螺旋结构的发现以及地质学中的“大陆漂移假说”的提出都有想象力的功劳。相对论的提出则更与爱因斯坦具有丰富的想象力有关。据说麦克斯韦养成了把每个问题在头脑中构成形象的习惯，埃利希也往往把设想化为图形，化学家凯库勒就是在梦到一条咬住自己的蛇的尾巴时才想到苯环的。英国物理学家廷德尔说：“牛顿从落下的苹果想到月亮的坠落问题，这是有准备的想象力的一种行动。根据化学的实际，道尔顿富于建设性的想象力形成了原子理论。戴维特别富有想象力；而对于法拉第来说，他在全部实验之前和实验之中，想象力都不断作用和指导着他的全部实验。作为一个发明家，他的力量和多产，在很大程度上应归功于想象力给他的激励。”[②]

再次，美育对体育的基础作用。作为普通教育基本组成部分的体育，是培养全面发展的人的重要方式。没有健康的体魄、体能、体质，人的生活质量的提高与进一步的完美发展也就无从谈起。王国维把完全意义上的教育分为体育与心育，把体育置于与心育（德育、智育、美育）相并列的地位，就说明了体育对人的发展所具有的基础意义。正因如此，在历史上对于人的美的确认，就首先表现在对肢体发达与体魄健壮的积极评价与肯定上。在原始部族中，一个精干而勇健的猎手，往往成为部族中年轻女性羡慕的对象。[③] 在古希腊，“理想的人物不是善于思索的头脑或者感觉敏锐的心灵，而是血统好，发育好，比例匀称，身手矫健，擅长各种运动的裸体”[④]。为了保持健美的体型，人们“平均锻炼身体的各个部分，头颈、手臂、肩膀、腿，并且不限于少年时代，而是天天不断地终身锻炼”[⑤]。在古希腊所举办的各种运动会与其说是竞技，不如说是游戏，成了展现和炫耀裸体的场合。体育与美之间的这种因缘关系，至今我们仍能从体操、舞蹈等形式中看出。体操归属于体育运动，但也是一种艺术形式，舞蹈归属于艺术，但离不开大量的体能训练。可见，从本源上看，体育与美育就有着十分密切的内在关系。

美育对体育的积极作用不仅表现在美育可以给体育提供一种内在的精神价值，丰富体育的文化内涵，而且还具体表现在美育所培养的形式感有助于运动目标的实现。健美的人体必须合于形式美，如匀称、均衡等等；合乎规范和标准的运动形式也应是符合形式美的规律的，如整齐、一致、完整、协调、和

①《列宁全集》第 33 卷，人民出版社 1957 年版，第 282 页。

② 转引自 W. I. B. 贝弗里奇《科学研究的艺术》，科学出版社 1979 年版，第 61 页。

③参见格罗塞《艺术的起源》，商务印书馆 1984 年版。

④丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社 1961 年版，第 43 页。

⑤丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社 1961 年版，第 312 页。

谐、富有节奏、多样统一等等。违背形式美规律的运动方式不但发挥不出理想的水平，而且还可能对人体造成伤害。

美育和体育的一致还表现在体育不仅仅是体质和体能的训练，而且还具有心理调谐的功能。在体育运动中，人们可以暂时忘却忧愁和烦恼，从而降低焦虑水平。体育运动因而成为精神放松的重要方式之一，这与美育的情感宣泄、补偿、升华功能有着异曲同工之处。

第三章　审美教育的功能及其实施

审美教育的独特性既体现在特殊的手段上，也体现在特有的功能上，更体现在其手段与功能的统一上。审美教育的过程性特点表明我们不应到审美教育过程之外去寻找审美教育的功能和意义，而必须在审美教育的手段和方式中确定审美教育的功能。审美教育独具的功能又决定着它在教育系统中特殊的地位。

第一节　审美教育的功能

审美教育根本上是一种审美境界的教育，审美作为一种境界可以区分为形式（外观）与理想（意蕴）两个层面，因此，我们对审美教育功能的分析也主要从这两个层面入手。

一、形式教育及其功能

形式教育包括形式美和美的形式两个方面。形式美指事物的自然属性及其组合规律；美的形式是审美对象的外部表现形态和内部结构方式。形式美可以作为独立的审美对象，具有相对的独立性，美的形式则与美的内容意蕴紧密相连，难以分割。

（一）形式美及其教育功能

形式美来源于两个方面，第一个方面来源于形、音、色等自然属性与人的感觉之间的同构对应关系。当人们自然而然地从某些色彩、质地或声音中获得一种愉悦之感时，形式美便产生了。在事物自然属性的基础上产生的形式美是最为广泛的一种美的形态，也是一切审美活动的基础。与事物的自然属性相关的形式美实际上有三个层面，即生理、心理和文化象征。

从生理上来看，五彩缤纷的色彩不过是不同波长的电磁波作用于人的视网膜的结果。人的肉眼所能看到的颜色实际上就是 380～790 毫微米长的光波。不同波长的光波作用于人的眼睛不但产生不同的色彩，而且还直接引起微妙的生理变化。法国心理学家弗艾雷在试验中发现，在彩色灯的照射下，肌肉的弹力会增加，并依次按绿色、黄色、橘红色、红色的排列顺序逐渐增大。心理学家的试验还表明，那些强光照射下的色彩、高饱和度的色彩以及磁波较长的色

彩都能引起高度的兴奋和造成强烈的刺激。

人们所能听到的声音是不同振幅、频率、波形的声波作用于人的耳膜的结果。声波的振幅决定声音的强弱、频率决定声音的高低、波形决定声音的纯杂。人的耳膜适宜接受的声音的声波在 20 Hz～20 kHz 之间。低于 20 Hz 或高于 20 kHz 的声波对人体都有害。毫无疑问，悦耳的声音必须首先是对人的生理无害的声音。

在心理层面，色彩有“冷”、“暖”之分。不同色调的颜色给人的心理感受也各不相同。暖色给人以温暖亲和之感，冷色则有一种宁静清冷的情调。红色和趋向红色的色彩为暖色，它们与人的心理感受的对应关系分别是：红色——热烈，橙色——欢快，黄色——活泼；蓝色和接近蓝色的色彩为冷色。它们与人的心理感受的对应关系分别是：蓝色——开阔，青色——清冷，绿色——宁静。

声音能够更为快捷地调动人们的情感反应。音强、音高、音色不同的声音都有不同的情感色彩，我们也只有借助于人的情感反应才能更好地描述声音的特征，沉郁悲壮、高亢热烈、欢快悠扬、轻柔舒缓，这些既是我们用来描述声音特性的词汇，也是被描述的声音在人们的心里产生的感受。当我们谈论声音的哀乐的时候，它既指声音本身的特性，也指声音的心理效果。

形体的心理效应也比较明显。形体包括点、线、面及其组合。点的延伸为线，线的扩展为面，面的多重组合为体。线分曲直、面有方圆。曲线流畅柔和，直线生硬呆板，正三角稳定坚实，倒三角危险、不安，正方形端正大方，圆形祥和圆融。

在文化层面上，色彩的象征意义最为丰富。红色象征着革命，象征着幸福。在我们国家，红色是国旗的颜色，是喜庆的颜色。红旗、红军、红土地、红心、红花、红火、红光、许多美好的事物都可以用红来形容；相反，白色则与悲哀和不幸相联，白色是孝服的颜色，白旗用来表示投降，我们还称反革命的统治为白色恐怖。形体也具有象征意义，如圆形通常用来象征团结、幸福圆满。

形式的象征意义有较大的文化差异。高贵的象征在西方是紫色，在我国则是黄色。同样是白色，在我国象征着不幸，在西方则象征着纯洁，是婚纱的颜色。不过，这两种不同的象征意义，却仍然与白色给人造成的不同生理感受有密切联系。白色从物理性质上说有两重性，一方面，它是光谱上的所有色彩加到一起之后而形成的一种最完满的统一体，但从另一方面看，它又是因缺乏色彩和缺乏多样丰富性而造成的色彩。它可能给人造成两种不同的生理心理反应。因此，它才既可以作为生活已经达到高度完满的象征，又可以作为尚未涉

世的儿童和女性的纯洁的象征；既可以作为丰富性的象征，又可以作为虚无性的象征。

形式美的第二个方面来源于形、声、色组合的规律性，包括规整划一、对称均衡、比例匀称、节奏韵律、多样统一等。规整就是标准化，它最广泛地体现在商品的设计、制造和包装上，划一既指动作的一致，也指色彩、形状的齐一，没有变化，最典型的就是仪仗队的队形、服装、步伐。对称是一种绝对的平衡，自然界的动植物，包括人体在内，都是两两对称的。对称是形体上的平衡，均衡则是分量上的平衡，只要中轴两边的东西在力学上是平衡的，就同样能给人以平稳安定之感。事物的各部分之间都有一定的比例关系，只有合乎某种比例事物才显得是匀称和谐的，所谓的“黄金分割率”就是这样的比例，在日常生活中，家具的制作一般都合于这个比例。人的身体各部分之间也应有一定的比例，身材才显得匀称。节奏韵律是指变化的规律性，色彩、声音、线条、包括人的动作的有规律的变化都能产生一种节奏和韵律。人们由于能够预期变化发展的方向，从而产生一种愉快舒适的感觉。多样统一指的是事物整体上的和谐，并且这和谐可能是由各不相同的因素乃至对立的因素造成的。这样一种和谐是形式美的最高法则。

形式美的教育是审美教育的基础。形式美教育的任务就是利用人对形、音、色等形式的生理心理反应规律，强化人们对自然事物的审美特性的感受能力，掌握形式美的各项法则，增强利用形式美美化生活的意识和能力。

审美教育开始于形式美的教育，儿童的美育主要是形式美的教育。通过游戏、手工、歌舞、图画，儿童的五官感觉将和自然属性建立起和谐的关系，形式美的各项法则也将成为儿童的天性的一部分，就像出自本能一样，儿童将自然而然地对形式美做出应有的反应。形式美教育也是儿童社会化的重要手段。由于形式美具有最广泛的普遍性、共同性和非功利性，儿童在欣赏和创造形式美的时候，最容易达成一致和共识，这无疑有利于培养人的社会认同感，培养团体协作的精神。

形式美教育还可以提高人们美化生活的能力。美化生活包括美化自身和美化生活环境两大方面。美化自身包括美容、美发，根据个人的体型和气质选配服装的式样和颜色等。美化生活环境又可以区分为三个方面，首先是美化自然环境，具有审美素养的人将更懂得人和自然是一体的，更懂得保护自然环境，维护生态平衡的重要性，也将更积极地投入到植树造林，保护动物等绿色运动中去。其次是美化家庭居室。随着生活水平的改善，如今越来越多的人开始拥有自己的住房。随之而来的就是房屋装潢的升温。有的房屋装饰得金碧辉煌，主人回到家就像住进了宾馆；有的颜色的搭配或家具的组合不伦不类。造成这

类现象的原因多半是因为主人不懂得形式美的原理。工作环境的美化也很重要，良好的工作环境可以提高工作效率，也有利于员工的身心健康。形式美的教育看似简单，但由于形式美在生活中无处不在，因而懂不懂形式美将直接影响到我们的生存质量。

（二）美的形式及其教育功能

美的形式作为审美对象的外部表现形态和内部结构方式既是意象创造的媒介，也是情感对象化的手段。这一点集中体现在艺术的创造和鉴赏中。艺术创造和鉴赏就是意象符号化和符号意象化的过程。拿文学创作和阅读来说，文学创作遵循的是意象——语符思维。所谓意象——语符思维，是指作家将进行艺术想象、酝酿和构思时不断形成的意象流转化为最恰当、顺畅、精美的语言，最后诉诸文字符号的思维方式。文学阅读遵循的则是语符——意象思维，把文学语言变成作为读者审美对象的意象、意境的思维的中介，就是语符——意象思维。依次类推，艺术创作活动遵循的就是意象——符号思维，艺术鉴赏活动遵循的便是符号——意象思维。当符号成为意象创造的媒介及其存在形态时，符号便成为了美的形式。自然的形、音、色本身以及语言文字本身并不是美的形式，它们至多具有某些形式美的特征，只有在意象创造的过程中，当形、音、色以及语言文字经过一定的编排、组合、建构被用来表现特定的内容时，它们才成为美的形式。

美的形式教育不同于一般的形式教育。例如文学艺术形式的教育就不同于普通的语言文字教育。美的形式是意象创造的媒介，美的形式教育因而也必须结合意象创造来进行，或者说美的形式教育就是培养运用形、音、色以及语言文字等符号形式创造意象的能力，美的形式教育既包括艺术创作教育，也包括艺术鉴赏教育。由于艺术创作需要长期的学习和训练，艺术创作教育应从小抓起，具体的方式主要为歌舞、绘画和手工。中小学现有的音乐、绘画教学严格地说还不是美的形式的教育，这种教学侧重于技巧的训练，忽视了学生意象创造能力的培养，因而主要还是一种形式美的教育，还没有上升到美的形式的教育。

美的形式教育除了具有形式美教育的功能之外，还是培养人们想象力的最佳途径。无论是创作还是鉴赏，也无论是各形式要素的编排，组织、建构、结体还是把美的形式转换为“心象”，都需要充分调动人们的想象力。美的形式教育之所以不同于专业的艺术教育，就在于它不以形式技能的训练和提高为主要内容和目的，而是以想象力的培养为中心任务。通过艺术鉴赏的教育能够比较快捷地完成这一任务，并不一定非得通过艺术创作教育，因此美的形式教育应以艺术鉴赏教育为主。中小学现有的艺术教育实际上偏离了美育的精神。一

些家长为子女购置了高级的钢琴以及其他乐器，让子女参加各类培训班，然而这些做法对提高他们的整体素质却收效甚微，有的适得其反，其原因就在于未能区分美的形式教育与专业的艺术教育。

既然美的形式是情感对象化的中介，那么美的形式的教育就还是培养情感对象化的能力的教育。艺术创造教育培养的是运用形、音、色以及语言文字等表达个人情感的能力，艺术鉴赏教育培养的则是通过美的形式投射情感的能力。情感的表达也好，情感的投射也好，对人的身心健康都有着重要作用。

二、理想教育及其功能

理想这一概念一般是指人对未来奋斗目标的预见和设想，作为一种可能性它与现实性相对应。对人的理想有不同的分类方式，可以有社会理想和个人理想之分，个人理想又可分为人生理想、道德理想、爱情理想、职业理想等等。不过在美育中所说的理想，并不是一般意义上的理想，而是一种特殊的理想，即审美理想。之所以说审美理想是一种特殊的理想，是因为审美理想本质上是一种追求从一般人生境界向审美境界提升的超越精神，体现着人对生存意义不断探询和追问的最高心灵旨趣，而人的这种向着未来不断探问、寻求人生境界不断超越的超验追求精神，也正是审美活动一种特殊意义。

人作为一种有意识的生命存在，之所以不同于一般的动物，不仅在于人能意识到自己的存在，能把自己与自身以外的其他存在物区别开来，而且更重要的是，人能意识到自己的死亡。人是唯一知道死亡的动物，因为只有人才能在抽象中思维。面对死亡，人感到了自己存在的有限性，认识到自己存在与别人的存在是决然相分的。因此，在与死亡的遭遇中，人才真实地体验着生命。对死亡的意识，不仅使人倍加珍惜生命的价值，更加自觉地去探寻生命的意义，而且它还迫使人们不断地把目光投射到自身有限的存在以外去作终极的追问。所谓终极的追问，也就是形而上的超验的追问。追求超验即是追求无限、绝对与永恒。尽管形而上学作为一种知识不断遭到哲学家们的怀疑、拒斥以至摒弃，然而，人对绝对和无限的追求热情却并不会因此而衰减或熄灭。

的确，超验的东西正因为它超越于人的耳目感官和实际生活经验以外，因而是既不能被证实也不能被证伪的。从科学主义的角度看，这些形而上学问题都是“无意义的假问题”。但是，问题的虚假并不等于价值的空无。人之所以孜孜不倦地在变动不居的现象世界之外追寻一个绝对的本体，人之所以要在现实的属人世界之外再创造出一个超现实的符号化的超验世界，根本的原因就在于人要摆脱、克服自身存在的短暂性和有限性，人要以某种理想化的存在为基准来重新设定世界并确立自身存在的价值。质言之，人对永恒的追求正根源于

人自身存在的非永恒性，人对自由的渴望正奠基于人在现实存在中实际上的不自由。歌德在《浮士德》中通过浮士德之口就曾道出了在人身上灵与肉、有限与无限、死亡与永生之间似乎永远无法和解的矛盾。

人对超验世界的追寻，既不是为了解决现实生活中某个具体的琐屑问题，也不是对某种个别有限的人生处境的逃逸，而是从根本上对人生意义的追问，从根本上对“人究竟为什么活着？人究竟应怎样活着？”这些人生重大问题的思索。因此，超验之问与怀疑的精神不可分，它是一种追根究底式的探寻与逼问。“所谓超验之问意味着，拒绝不经审思地接受任何权威或习俗所提供的存在原则，即便这些原则被称之为自然法则或历史规律。超验之问根据理性和信念的要求对在每一个时代大众都服从的现实原则提出疑问，对已被社会视为理所当然的道德准则提出质疑，如果这些原则和准则并没有使人摆脱世界的荒唐、残酷、失败和受苦的话。超验之问的目的不是停留于怀疑和质问，而是穿过怀疑的深渊为价值生活找到真实可靠的根据，并在人的价值生活究竟应以自然（包括历史的）秩序还是超自然的秩序为依据这一根本问题上作出决断。”①

实际上，超验之问的意义并不完全在于它究竟为人的现实存在提供了一种怎样的依据或者描画了一幅怎样的未来图景，而且还在于人类始终执著于寻觅精神的家园这种持久不懈的探索本身。对终极价值的关切和追问，展示了人之为人的全部可能性。它不仅为人提供了足够的勇气去面对现实中的一切苦难、悲伤、荒谬与困顿，而且使人成为一个永远放眼于未来、不断听命于永恒召唤的敞开着的存在物。对终极存在的关切、对人生根基的探寻、对未来理想的依托，就构成了人之为人最内在最深刻的精神本质特征，这种精神特征就集中体现在为人所独有的对某种信念、信仰坚定不移的持有和奉行中。人对“真正的信仰决不会有丝毫的怀疑。只有当我由自身中走出，且越过了我们的主观性时，只有当我允许别的跟我区别开来的东西也具有真理性的发言权时，只有当我明白我自己是一个主观的、也即有限的存在者并且现在正在设法依靠我以外别的东西来扩大我的界限时，才会产生怀疑。但是，在信仰里面，怀疑之原则本身也绝迹不见了。因为，对信仰来说，主观的东西自在自为地就是客观的东西、绝对的东西”②。如果一个人没有信念或对信念本身产生怀疑，那就或者会过着一种浑浑噩噩的生活，或者会发生某种深刻的精神危机。正如当代美国思想家丹尼尔·贝尔在分析西方社会的文化危机时所指出的那样：“以往人类

①刘小枫：《拯救与逍遥》（修订本），上海三联书店 2001 年版，第 83 页。
②费尔巴哈：《基督教的本质》，商务印书馆 1984 年版，第 178 页。

社会对于灾难是有所准备的，即有着从经验中积累起来的稳定信仰，这为人们提供了关于现实的某些超时代概念。传统上的稳定信仰就是宗教。……现代社会却用乌托邦取替了宗教——这里所谓的乌托邦不是那种超验的空想。”“现代主义的真正问题是信仰问题。用不时兴的语言来说，它就是一种精神危机，因为这种新生的稳定意识本身充满了空幻，而旧的信念又不复存在了。如此局势将我们带回到虚无。由于既无过去又无将来，我们正面临着一片空白。”①没有信念、信仰的生活，就像在旅途中没有归宿，在航行中失去了目标一样，会使人产生一种漂泊无依、无家可归的放逐感和孤独感，甚至会使生存本身变成一种不堪忍受的重负或者变成一种没有意义的纯粹偶然。萨特在《恶心》这部作品中通过洛根丁的感受就十分具体、真实而又深刻地描述和突出了人生意义被阉割后的“荒谬”和“虚无”。鲁迅笔下的阿Q这一人物的悲剧性存在并不完全在于他最后竟被杀头，而且更突出、更触目地表现在他至死都处在一种茫然的无知状态。对于一个真正具有独立性的人说来，他可以忍受物质的匮乏、生活的艰辛、肉体的苦痛，甚至命运的无情捉弄，但如果他的精神信念被摧毁则会受到致命的打击和伤害。“因为人类存在的秘密并不在于仅仅单纯地活着，而在于为什么活着。当对自己为什么活着缺乏坚定的信念时，人是不愿意活着的，宁可自杀，也不愿留在世上，尽管他的四周是面包。”② 可见，信念或信仰不仅为人的生存设定一种目标和价值根据，赋予人有限而短促的生命以无限而深远的意义，而且也是构成一个人内在精神生活的坚强支柱。

人对形而上的超验世界的追寻，作为最高的精神存在的特征，集中体现在哲学思辨、审美追求、宗教信仰等不同的活动方式中。那么，审美活动与人的超验追求之间究竟具有怎样的内在相关性？它对人的形而上追问又具有什么特殊的意义？

无论是哲学思辨、宗教信仰还是审美追求，它们作为人所特有的精神活动，究其实质都是在对世界无尽的追问中赋予世界以意义，都是要为人的具体生存提供某种终极的价值信念。但是这几种活动之间却有着不容混同的明显区别，它们对人的意义也有重大差异。哲学思辨是一种高度理性化的精神活动，即使是推崇非理性的哲学，也仍然是人理性思辨的成果，仍然要以逻辑化的理论形式加以表述。因而哲学的意义主要在于，它以其深刻雄辩的理性力量为某种人生的信念提供积极的支持。哲学作为“时代精神的精华”并不仅仅只是一种认识论和方法论。在任何一种真正的哲学中，都不能不包含对人的存在和

① 丹尼尔·贝尔：《资本主义的文化矛盾》，生活·读书·新知三联书店 1989 年版，第 74 页。
②陀思妥耶夫斯基：《卡拉玛佐夫兄弟》（上），人民文学出版社 1981 年版，第 380～381页。

命运、对人的价值和意义的思考，都不能不渗透并凝聚着特定时代的人们基于特殊的生存状况所产生的主观欲求与愿望，从而在任何一个时代的哲学中都必然会包含某种形而上的思辨与追求，包含对某种人生信念的价值确定与认同。

因此，哲学必然会以其独具的形式对人生信念或信仰的形成产生深刻的影响。但是，哲学思辨作为一种理性化的活动，毕竟与审美活动之间有着十分清晰的界限。比较起来，宗教信仰活动与审美体验活动之间则具有更多的相似与相通之处。它们都强调摆脱物欲的束缚，在宁静的观照之中，使自己的心灵与宇宙的律动相契合，它们都有力量把人带入超人的迷狂境界，两者都是达到脱俗的心理状态的手段。然而，审美与宗教作为人类两种不同的活动方式，它们之间的差异也是明显的。审美活动是人的本质力量的肯定形式，它是感性个体在与对象直接的交融中对绝对与永恒的一种领悟和把握；而宗教活动则是人的本质力量的异化形式，它把人与自然都纳入到一个无所不包的超验的神性世界中，在对神性存在的绝对肯定与信仰中来把握感性个体的有限存在。有学者指出：“审美态度依凭生命的各种感官、本能和情感诗化人生，使世界转换成形式图画，灵魂由此得到恬然逸乐的安宁，在超然之中享受生命的全部激情，无须担心因卷入激情造成的毁灭。救赎的态度坦然承受此世的苦楚、不幸乃至屈辱，因为，上帝的救恩使人分享神的生命，把人的欠然生命救护到神性的生命境界，感领到救赎之爱。上帝的自我牺牲成全的救赎之爱，使得对一切由偶在带来的苦难和不幸的承受成为出自爱的承担。救赎之路肯定的不是自然生命及其种种生命的欠然，而是上帝在十字架上的不可思议的神恩和爱中的欠然生命。”① 审美与宗教的区别，归根到底是不同人生信念上的对立，即究竟是在现实感性的实际人生中确认人类存在的价值根据，还是从人以外的某种地方去寻找人类安身立命的坚实依托？是肯定人的现世存在本身的意义，还是把希望寄托在来世或天国？审美活动之所以不同于宗教信仰，根本的区别就在于，它始终立足于现实、着眼于人生，它是在感性中包蕴理性，在有限中展现永恒。审美活动不仅使人充分地观照人生，而且使人在观照中去理解，在理解中去创造，从而使人在对世界的重组中也扩展自己的生活经验，在与各种美的形态直接照面中走进理想的世界，实质上也就是由各种现实人生境界走向审美的理想境界，正如伽达默尔所说：“美的本质恰好并不在于仅仅是与现实性相对立，而是在于，美即使仿佛像是一种不期而遇的邂逅，它也仍然是一种保证，要在现实的一片混乱中，在所有现实的不完满、恶运、偏激、片面以及灾难性的迷误中最终保障，真实不是遥远得不可企及，而是可以相遇的。美的本体论功能

①刘小枫：《拯救与逍遥》（修订本），上海三联书店 2001 年版，第 33 页。

在于它沟通了理想与现实的鸿沟。”①

在审美中主体向理想世界的融入，也就是一种提升和超越，他不是被提升到世界以外的天堂中去，而是超越自身的片面性和有限性，走向本真的人性状态，走向感性与理性的和谐统一，即走向自由，亦即从一般人生境界走向自由的人生境界，走向审美境界。杜夫海纳深刻指出：“面对审美对象的人超越自己的特殊性，走向人类的普遍性。它像孔德或马克思所说的无产者，即从束缚意识的锁链和偏见中挣脱开来、不再受到束缚的人那样，能在自己身上找回赤裸裸的人的特质，在审美的大家庭里直接与其他人会聚。使人们分裂的是生存方面的冲突。所以黑格尔认为，意识斗争是一场为生存而进行的斗争。但是审美对象在更高的层次上把人们集拢到一起。在这一层次尽管个人仍是个人，却有休戚与共之感。”② 审美活动之所以能赋予人积极的力量、崇高的人生信念，不正在于审美中个体与人类整体的这种直接相通吗？因此，所谓审美中人能直接地与绝对和无限照面，这绝对与永恒不是别的，就是生生不息、绵延不断的人类整体，就是人类整体自由对个体的召唤，就是人类不断向着未来敞开和发展的神圣历史使命。

因此，美育中的理想教育并不是要给人提供一幅美满生活的理想图画，而是要为人构建支撑生存信念的精神家园，质言之，它根本上是要培养人的一种批判眼光，培养人对自由理想的追求精神和对平庸现实的超越精神，从而用审美理想提升人的精神境界，塑造由理想之光烛照的美好心灵。

第二节　审美教育的实施

审美教育作为一种有组织的教育活动，从理论上弄清其性质和功能固然必要，但更重要的是如何具体实施和操作，审美教育的实施主要涉及以下几个方面的问题：一是实施的手段问题；二是实施的组织形式问题；三是实施的原则问题。

一、以艺术教育为主要手段

美育包括形式教育和理想教育。形式美、自然美、社会美、艺术美都具有形式教育和理想教育的功能，自然事物，社会生活，艺术作品都可以作为美育的手段，但艺术无疑是美育最重要和主要的手段，尽管不能把美育等同于艺术

①伽达默尔：《美的现实性》，生活·读书·新知三联书店1991年版，第23页。
②杜夫海纳：《审美经验现象学》，文化艺术出版社1996年版，第96页。

教育，但艺术教育却完全可以说是美育的主体部分。

（一）表演艺术的教育

表演艺术是指通过人的演奏和演唱以及形体动作来完成作品的艺术，主要指音乐和舞蹈。美的形式既是意象创造的中介，也是情感对象化的中介，或者说艺术既能创造形象，也能表现情感，但不同的艺术形式可能偏重于其中的某一个方面，或重形象的创造，或重情感的表现。音乐和舞蹈都是长于抒情的艺术，因而具有强烈的情绪感染和情感陶冶的功能。在所有的艺术形式中，音乐能够最直接地打动人们的心弦，迅速唤起人们的情感反应。舞蹈则能够最大限度地调动人们的想象力，想象舞蹈家抽象的形体动作所象征和表现的情思。以上主要是偏重于从鉴赏的角度来谈表演艺术的教育，从创造的角度来看，音乐和舞蹈的情感表现功能则更为明显。《乐记》里说音乐产生于情感表现的需要，当情感强烈到无法用声音来表达时，就出现了手舞足蹈。音乐和舞蹈既可以正式演出和表演，也可以私下自娱自乐。高兴时可以歌唱，伤心时也可以唱歌，总之，无论是喜悦还是哀愁都可以通过音乐和舞蹈来宣泄和升华。

音乐和舞蹈还特别有助于节奏感的训练和培养。音乐和舞蹈都具有鲜明的节奏性。所谓节奏是指客观现象有规律性的变化，如日出日落、四季的变换、日夜的更替。节奏是音乐的基本要素，指音响运动的轻重缓急、速度、拍子、音符时值的长短和相互之间的比例等。在舞蹈中，节奏则主要指形体动作力度的强弱、速度的快慢和能量的大小。节奏在音乐和舞蹈中都是重要的情感表现手段之一。由于人的智力、情绪和体能都具有一定的生理节奏，因此，音乐和舞蹈的教育对人的身心健康有着积极的影响。

（二）造型艺术的教育

广义的造型艺术指所有塑造二维或三维空间的静态视觉形象的艺术，因而又称“ 空间艺术 ”或“ 视觉艺术 ”。狭义的造型艺术主要指绘画和雕塑，造型艺术是形式教育的主要手段。造型艺术需要运用特定的物质材料来塑造可视的具体形象。因此，造型艺术的教育首先可以培养人们对各种物质材料审美特性的感受能力。画种的区分就是依据于所使用的不同材料，如油画、水墨画、版画、水彩画、水粉画等的差异首先就表现为绘画材料的不同。水墨画的笔墨意趣，油画的色彩，木刻画的凹凸都是艺术形象塑造重要的形式。假如米罗的维纳斯不是大理石雕像而是青铜铸像，美术史上对它的评价定会有所不同。

绘画塑造的是二维空间形象，雕塑创造的是三维立体形象。它们都需要以点、线、面、色彩、明暗、形体等形式因素构成视觉形象，因此，造型艺术的教育还是培养对形式美的感受力的最佳方式。素描的主要形式是线条，绘画的主要形式是色彩，雕塑的主要形式是形体，通过素描、绘画、雕塑的创造与鉴

赏，将大大提高人们对线条的曲直、色彩的明暗、冷暖，形体的方圆、轻重及其情感色彩的感受力。通过学习绘画的构图，则可以掌握比例、对称、和谐、均衡等形式美的法则。

造型艺术的教育可以培养和提高观察能力以及形象记忆能力。临摹和写生是造型艺术的基础训练，都要以认真细致地观察对象为前提。唯美主义作家王尔德精辟地指出：“看一样东西和看见一样东西是非常不同的。人们在看见一事物的美以前是看不见这事物的。然后，只有在这时候，这事物方才存在。现在，人们看见雾不是因为有了雾，而是因为诗人和画家教他们懂得这种景色的神秘可爱性。”① 经过训练的眼睛可以察觉色彩和形体的细微差别，从司空见惯的事物中发现美。临摹和写生以真实模仿对象为最高标准，但真正的艺术创造却不是以妙肖模特或对象为目的，而是要创造出富有个性的新的艺术形象。创造独特的艺术形象需要调动艺术家的各种能力，尤其是形象记忆能力。因此，造型艺术的教育也有益于形象记忆能力的培养。

（三）语言艺术的教育

语言艺术又称文学，是以语言为物质媒介来塑造形象、表达情感的艺术形式。语言是抽象的文字符号，因为作为语言的基本单位的词可以指称任何事物，但是却不能直接呈现出事物本身。因而语言艺术的教育必须建立在语言文字教育的基础上。不懂汉语的人，不能欣赏用汉语写成的《红楼梦》，不懂外语的人也无法欣赏外文原版小说和诗歌。

文学以抽象的语言符号为创造媒介，不能像造型艺术那样把艺术形象直接呈现给接受者。欣赏者必须经由对语言符号的解读和理解，并借助于想象力才能完成文学的审美活动。越优秀的文学作品越需要调动阅读者的想象力，只有丰富的想象力才能把握优秀文学作品的“言外之意”和“象外之象”。因此，语言艺术的教育以语言文字的教育为基础，但不能等同于语言文字的教育，语言艺术教育的重点在于培养把抽象的语言符号转换为审美意象的能力。

语言的抽象性既是文学之所短，也是文学之所长。形象的具体性同时也就意味着确定性和有限性，语言的抽象性则同时意味着多样性和无限性。文学通过语言媒介可以突破时空的限制，既可以展现最广阔的社会图景，也可以深入人类心灵的最深处。因此，文学具有重要的认识价值，马克思和恩格斯都曾盛赞巴尔扎克的小说对认识法国现实社会的重要作用。正确地认识现实乃是理想区别于幻想的关键，因而语言艺术也是理想教育的重要手段。

①王尔德：《谎言的衰朽》，见赵澧、徐京安主编《唯美主义》，中国人民大学出版社 1987 年版，第 133 页。

（四）综合艺术的教育

在传统社会，戏剧艺术占据着审美活动的中心地位，而在传媒发达的现代社会，影视的美育功能则日益凸显出来。在艺术分类中，戏剧和电影、电视都因其表现形式的多样性而被称为综合艺术。

戏剧和影视艺术综合了绘画、文学、音乐、雕刻、摄影等艺术的某些元素，因而也具有以上这些艺术形式相似的特性和功能。同时，以上艺术形式的元素在戏剧、影视中又生发化合出新的艺术特性和功能。对作为美育手段的综合艺术教育而言，戏剧的冲突和电影的逼真性具有独特的美育功能。

没有冲突就没有戏剧，戏剧就是通过各种矛盾、冲突来塑造人物性格和展开情节的。把生活中分散的矛盾和冲突加以提炼和浓缩，在一个有限的时间内集中呈现给观众，以营造强烈的剧场效果，这是戏剧艺术区别于其他艺术形式最突出的特点。戏剧冲突是通过演员的舞台表演来实现的，具有现场感，最容易激发起观众的心理共鸣。人们仿佛真实地感觉到了剧中人物的喜怒哀乐，人们的情感也随着剧中人物的成败荣辱而起伏跌宕。在这种感同身受般的审美活动中，人们的同情心体现得最为充分，人们为戏剧而感动，也为自己的感动而感动，同情心因而得到强化而趋于丰富。

尽管戏剧和影视都有假定性，但在所有的艺术形式中，影视最接近生活，表现形式最逼真、具体、可信。由于影视能够最逼真地反映人生的酸甜苦辣、悲欢离合，和戏剧一样，影视也能有效地唤起观众的同情心，从而达到丰富同情心的功效。

二、以学校教育为基本形式

审美教育是一种有组织的教育活动。审美教育的组织形式有多种，如家庭美育、社会美育、学校美育等，其中学校美育是最基本的形式。学校是人们接受教育的主要场所。完整的学校教育包括幼儿园、小学、中学、专科和大学。在不同层级的学校中，美育既有共同性也有特殊性，这里主要侧重于介绍高等教育中的美育。

高等学校的美育形式又可区分为专门的美育、学科教学中的美育、课外活动中的美育等。专门的美育包括美学原理课的开设、音乐、绘画等艺术形式的鉴赏、艺术史和艺术批评教育等。课外活动中的美育指学校有组织的各种社团活动中的美育，如诗社、书法协会、摄影协会、影评协会、演讲协会等各种学生团体所组织的竞赛评比、讲座展览等活动就具有一定的审美教育功能。下面集中分析一下学科教学中的美育现象。

大学的课程可以分为公共课和专业课两大类。公共课所有大学都基本一

致，主要包括政治思想品德教育、马克思主义哲学原理、人生哲理、形势与政策、外语和体育等。其中前三门课都具有理想教育的功能，政治思想品德课既要传授政治理论、宣讲行为准则、道德规范，更要培养学生的道德情操和正义感；哲学课既要培养学生独立思考的能力，更要培养学生追求真理和智慧的热情；人生哲理的主要任务不在于传授处世技巧，而在于提升学生的精神境界。体育课和中学没有太大的差别，它们都具有形式教育的功能，能够增进学生对形式美的感受能力。大学的专业课因专业的不同而有较大的差异。按照大的学科分可以有文、理、工、医、农等专业的划分。如何在专业教学中落实美育的任务或者说如何挖掘专业课程的美育功能还是一个有待开垦的处女地。现在人们谈的较多的是如何把美育的方式方法运用到课程教学中，但却忽视了学科本身的美育特性和功能。

（一）文科专业教学中的美育

文科可以看作是人文社会科学的简称。人文科学包括文学、历史学、哲学等古老的学科，人文科学和人文主义来自同一个词源，在历史上它们曾经是同一个东西。凡是致力于人性的完善和完美的教育都可以称之为人文学或人文主义，因此人文科学与美育的关系最为密切，人文学科的目标和美育的功能是一致的，都是为了人的全面发展和个性的完善。人文科学的美育功能是多方面的，文学本身就是美育的主要手段，其美育功能自不待言，历史学可以知古鉴今，某些历史人物和历史事件是最好的理想教育的材料。哲学使人明智，智慧的火花是点燃理想火炬的火种，对理想的追求不是盲目的激情，而是建立在对现实和未来客观认识基础上的热情。美育的最高目标是提升人的精神境界，而在一些人看来，中国哲学本身就是一种心灵哲学、一种境界理论。

现代意义上的社会科学是建立在现代科学方法的基础上的，包括人类学、社会学、法学、管理学等学科。社会科学的任务在于揭示社会现象和事物中的规律。社会科学的美育功能体现在哪里呢？主要体现在社会科学的人文意蕴。在社会科学的教学中当然首先得注重其科学性，但同时也应挖掘其人文内蕴。如人类学的理论无疑是建立在科学考察的基础上的，理论分析应力求客观准确翔实，但面对人类学的材料和各种结论，则完全可以生发出审美的意绪和人生的感慨。

（二）理工专业教学中的美育

理科主要是指以数学为基本手段进行研究的自然科学，包括数学、物理学、化学、地理学、生物学等基础学科，也包括像电子学、计算机这样的应用学科。工科指的是工程技术类的专业，如机械制造、建筑、水利水电、工业设计等专业。理工科专业课程的美育功能有共同之处，这就是可以培养学生对形

式的感受力。理科以数学为基本手段，工科也大量地应用到数学方法，而数学中的各种公式、定律、定理多半都符合形式美的法则。因此，在理工科的教学中应该发挥数学学科的形式美的教育功能。理科是对自然现象和事物的规律的把握，规律是必然性的反映，是可预期的变化，因而也往往符合形式美的一些法则。理科教学应使学生充分享受到理解和掌握自然规律的愉悦，而不是单纯地增加学生的记忆负担。工科教学有大量的技术性课程，对技术的纯熟的掌握也是一种美的享受，庖丁解牛所达到的“游刃有余”的境界也是工科技术教学所应追求的最高境界。此外，工科教学还涉及对各种材料的研究和应用，教师在分析材料的物理和化学特性的同时，最好也不要忘了介绍各种材料的审美特性。

（三）医、农专业教学中的美育

医学以人体为主要研究对象，农学以植物为主要研究对象，而人体和植物都是重要的审美对象。尽管医学、农学本身的内容与审美无关，但因其研究对象具有审美特性，因此医学、农学专业教学中的美育也就要充分利用医、农专业的研究对象的审美特性来进行教育。在医学专业教学中要注意培养学生对生命的热爱和珍惜之情，要培养学生对人的不幸和痛苦的同情心，否则，由于过多地接触疾病患者，学生有可能对别人的病痛无动于衷、麻木冷漠，从而把活生生的人当成无生命的解剖对象。农学专业教学中则要激发学生对大自然的热爱之情，从而为学生立志献身于造福人类的事业注入永不枯竭的动力。

三、美育实施的基本原则

美育实施的原则是指审美教育活动所必须遵守的一些基本原理和规则。它是对审美教育的特性和规律的最集中的概括和总结，对审美教育的实施具有指导作用。

（一）以活动为中心的原则

美育实施应该以活动为中心，这一判断包含有四个层面的意思。第一，美育本质上就是一种有组织的教育活动，它不同于纯粹的理论研究。美育的实施必须有教与学两个方面，是教师与学生共同参与完成的一种活动，而不是单个人在书斋中的苦思冥想。第二，美育的实施主要是通过一系列的活动来完成的，美育的方式和方法主要是各种各样的活动，如形式教育主要是通过各种鉴赏和创造活动来完成的。对自然美的欣赏和各种手工制作活动可以培养对形式美的感受力，艺术的鉴赏和创造活动是美的形式教育的主要途径。第三，美育实施的效果就体现在活动的过程之中，美育并不以培养艺术家为目的。美育的最终目的是提高人们的精神境界，直接效果则是培养对形式的感受力和对理想

的追求。因此，评价某一美育活动是否成功，并不以受教育者的专业艺术才能为标准，也不以能否创造出高水平的艺术作品或是否具有很高的专门化的鉴赏能力为标志。而是看受教育者能否把整个身心投入到活动之中，在美育活动中，能否做到情理协调，超越物我。最后，美育也是一种人生实践活动，而且是一种趋向自由人生境界的实践活动。

以活动为中心的原则要求美育以情境教学为主要的教学方式，尽管在美育中理论分析、知识传输也起一定的作用，但通过创设相关的情境，营造特殊的氛围，以启发和诱导的方式使学生在一种自由愉快、轻松自然的状态下潜移默化地得到陶养则是美育最有效的教学方式。这同时也要求美育教师具有一定的审美素养和语言艺术，在教学过程中多用形象化和富有感染力的语言，也可利用多媒体、投影机、图片资料、音像资料等形象化教学手段来增强教学的效果。

（二）分阶段进行的原则

人的一生按年龄分段一般可以划分为幼年期、少年期、青年期、中年期和老年期。美育和其他教育方面一样都是一种终身教育，因而相应地也就有幼儿美育、少年美育、青年美育、中年美育和老年美育之分。不同年龄阶段的人具有不同的生理心理特点，排除个体的差异性，同一年龄段的人又有一些共同的生理心理特点，因此，针对不同阶段的人应该采用不同的美育方式和方法，教学的内容也有所不同。

有关的心理学研究表明，幼儿对色彩、声音等形式因素最为敏感，鲜艳的色彩、有节律的声音最容易引起幼儿的注意。幼年的贾宝玉之所以抓取胭脂，并非宝玉生性好女色，而是胭脂鲜红的颜色首先吸引了宝玉的注意力。因而幼年期的美育偏重于培养对形式美的感受力。少年期是幼年期的继续，形式美的教育仍然是这一时期的美育重点，音乐课、图画课、游戏和体操是培养少年对形式美的感受力的主要形式。少年期也是向青年期的过渡，随着知识的增加和理解力的增强，少年开始产生对未来的憧憬和向往，此时运用形象化的理想教育将为人生观的形成打下坚实的基础，为培养人生理想播下最初的种子。青年是长知识、长身体的时候。青年时期的特点是生理上趋于成熟，但心理上尚不成熟，可塑性较大。青年时期是求知欲最旺盛的时期，也是情绪波动最大的时期，还是人生观的形成时期，因此，这一时期是美育实施的关键时期，也是实施美育的主体部分，是形式教育和理想教育的最佳时期。

如果说幼年、少年、青年时期的美育主要是一种学校美育的活，那么中年、老年时期的美育则更多的是一种社会美育。青少年是祖国的未来，中年则是社会建设的中坚力量。中年的特点是身心都已经成熟和基本定型。中年作为

社会的中坚力量，一般都是单位的骨干，在职业生活中肩负着较重的责任，承受着较大的压力，此外中年往往还有较重的家庭负担，因此，中年阶段的美育主要表现为由工会和妇联等所组织的一些活动，其主要的目的在于丰富职工的生活，减轻职工的心理压力。老年阶段的美育主要是由老年俱乐部组织的各种自娱性的活动。老年人大多已经退休或赋闲在家，日渐衰退的体能和无所事事的生活容易使老年人产生孤独感和失落感。有组织的舞蹈、音乐和书画活动可以使老年人摆脱孤独和忧郁，以积极乐观、平和放达的心态继续人生之旅，在生命的黄昏仍然充满乐趣与活力。

综上所述，本书在逻辑构架上以审美活动为起点，正是在审美活动中才建构起无限多样而又姿态万千的审美对象，它们的历史积淀与逻辑定格生成了中西方各种审美形态；与此同时，审美活动也建构起由复杂、动态的心理结构组成的审美主体，在审美活动中，主体生成丰富多彩的感受、领悟、生命体验等，聚合成审美经验；艺术活动是审美活动的典型方式和高级形态，成为考问审美真谛的绝佳场域；审美活动最后落实于审美教育，落实于现实的人不断提升人生境界至审美境界的生存实践之中。这一逻辑构架集中贯彻了实践存在论的基本思想：实践是我们人存在的基本方式，审美是一种基本的人生实践，美不是现成的，而是在审美活动中生成的，审美是高级形态的人生境界。这也是本书的主旨所在。

后　　记

教育部高教司委托我主编的“面向21世纪课程教材”《美学》，经过两年的努力，终于脱稿了。

我首先要声明的是，本教材是集体劳动的结晶。虽然本教材的基本思想、框架结构等由我提出和拟定，但是每一编、章、节的内容，包括观点和材料，都是我与我的博士生们集体讨论、集体劳动、集体创作的成果。所以，我应当对所有参与本教材编写工作的人员表示诚挚的谢意。

本教材的一个基本意图是继承和发展我的导师蒋孔阳先生以实践论为哲学基础、以创造论为核心的审美关系理论，在此基础上构建美学理论框架，努力在全书中贯穿“审美是一种基本的人生实践”、“广义的美是一种特殊的人生境界”的主旨。至于本教材是否达到了这一预期目标，则是要接受读者的检验的。

参与本教材初稿编写的有李钧博士、张天曦博士、苏宏斌博士、苏保华博士、黄赞梅博士、陈英武博士等；参加初稿修改工作的有我和李钧、张天曦、苏宏斌等人，在读博士生朱生坚、姚君喜等也参加了部分工作；最后全书由我统稿、定稿。由于最后统稿、定稿的时间比较仓促，本教材一定还存在不少缺点与问题，欢迎广大读者提出批评意见，以便今后有机会作进一步的修订。

本教材的编写与出版，得到了教育部高教司文科处和中文学科教育指导委员会的支持；也得到了高教出版社袁晓波等同志的关心，尤其与责编杨寿良先生进行了非常默契的合作。在此，对他们表示衷心的感谢！

朱立元

2000年11月22日

新版后记

本人主编的《美学》教材自 2001 年出版以来，受到广大读者的热情关注，印行十数次，全国有许多高等院校在使用本教材，这使我们深受鼓舞。但是，我们也清醒地意识到，这部教材由于编写时间比较紧，特别是完稿前比较仓促，还存在一些不尽如人意之处。从这几年使用单位反馈过来的意见看，也有许多值得改进的地方，特别是有些部分内容偏深了一些，大学低年级学生接受有困难。另外，这几年学界在美学研究方面有了不少新的进展，对我们很有启发，我们自己的观点也有所发展，比五年前更为成熟，所以也希望有机会把我们的想法表述得更加准确、清楚一些。基于以上原因，我们决定对这部教材进行一次比较大的修改。

这次修改比较大的主要有第一编导论、第三编审美形态论和第六编审美教育论。导论改动最大，大部分内容重写了；审美形态论次之；审美教育论也作了一定的调整和较多的增补。其余三编有少数地方内容上有所增补、修改，主要在文字上作一些修订。

同初版时一样，本教材的修改工作也是集体劳动的结晶。这里把初版和这次修改参加者的分工情况具体介绍如下：

初版执笔者：导论——李钧；审美活动论——张天曦；审美形态论——苏保华、朱生坚；审美经验论——苏宏斌；艺术审美论——李钧、苏宏斌、陈英武；审美教育论——黄赞梅、张天曦；李钧、姚君喜参加了部分修改工作，全书由我统稿、定稿。

这次对初版稿的修订主要由我和刘泽民教授、王建疆教授、张天曦教授共同完成。一年前，在决定修订后，我们进行了反复的研讨，确定了修改的重点，制定了修订方案，并作了分工。导论修改稿主要由刘泽民撰写，王建疆参加了其中一节的修改；审美形态论由王建疆修改，其中第一、三两章改动较大，第三章还增写了一节“神妙”（该节由王圣同志提供了部分素材和观点）；审美教育论由张天曦修改。此外，审美活动论、审美经验论、艺术审美论三编的审读和局部内容、文字上的修订也分别由刘泽民、王建疆、张天曦三位承担，其中王建疆在审美经验论中增写了“审美经验的心理建构”一节。他们三位在修订上投入了极大的精力，耗费了许多心血。三位都是学校的科研教学骨干，事务本来就十分繁忙，再要作比较大的修改，确实给他们增添了很大的

压力和负担，王建疆、刘泽民二位在此期间过于劳累还病倒过，使我心中颇感不安，但是他们以一种忠于学术的高度责任心，完成了这次难度颇高的修订工作，真是令我感动。在此，我要向他们表示衷心的感谢。在他们三位修改的基础上，我又认真作了较大的修改，尽量把我们实践存在论美学的基本思想、观点表述得比较完整、准确、前后一致，语言文字上也努力追求清楚明白、深入浅出，以符合教材的要求。

需要说明的是，本教材的修订，是在国内美学界近年来研究有所发展、有所推进的背景下进行的。在实践美学和后实践美学的论争中，我们采取吸收、发展实践美学合理成果的基本态度。本教材所阐述的实践存在论美学，总的想法是吸收和继承蒋孔阳先生以实践论为基础、以创造论为核心的审美关系理论，力图超越主客二元对立的思维方式，超越认识论美学的局限，把认识论美学向存在论方向转化。具体来说，就是要以马克思的实践论和存在论为理论基础，吸收西方实践哲学与存在哲学的思想资源，在本体论（存在论）层面上把实践概念与存在概念在马克思主义唯物史观的基础上结合起来，然后依照实践存在论的思考框架来解说各种审美现象。这次修订，就是贯彻了这一基本思路。我们希望新版教材能够比初版有明显改进和提高。当然，它仍然会存在这样那样的不足。所以我们衷心地期望得到学界同仁和广大读者的批评指正，特别希望听到来自使用本教材的有关大学师生的意见，以便我们今后作进一步修改，使之趋于完善。

我们还要感谢高等教育出版社文科分社的徐挥社长给了我们这次修订的机会，也要感谢策划编辑云慧霞和责任编辑孙璐做了许多具体工作，使本教材的修订得以顺利进行。

朱立元

2006 年 3 月

参编者（按姓氏笔画排序）

王建疆　西北师范大学
朱生坚　上海社会科学院
刘泽民　中南大学
苏宏斌　浙江大学
苏保华　扬州大学
李　钧　复旦大学
张天曦　山西师范大学
陈英武　上海司法局
姚君喜　上海交通大学
黄赞梅　南昌大学

[General Information]
书名=美学
作者=
页数=454
SS号=0
出版日期=
Vss号=91016371

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝美学
作者＝
页数＝４５４
ＳＳ号＝０
出版日期＝
Ｖｓｓ号＝９１０１６３７１